Maria Allheim
1944

SAN GIOVANNI IN LATERANO, OSTFASSADE VON ALESS. GALILEI.

Photogr. Edizione inalterabile.

Barock und Klassizismus.

Studien zur Geschichte der Architektur Roms

von

Konrad Escher.

Motto: „Dennoch wohnt auch dieser verschrobenen Architektur, wie sich nicht leugnen läßt, ein Zug imponierender Größe bei, denn in Rom kann nichts klein sein."
Victor Hehn, Italien.

Verlag Klinkhardt & Biermann
Leipzig

Einführung.

Der Barockstil gehört nicht mehr zu den Epochen der Kunstgeschichte, die man mit ein paar abfälligen Bemerkungen abtut oder ganz mit Stillschweigen übergeht, sondern das Urteil von Gelehrten und Laien läßt jetzt auch ihm die Gerechtigkeit einer näheren Untersuchung und Betrachtung widerfahren; ja es scheint, als ob der Barockstil nunmehr das Forschungsgebiet jüngerer Gelehrter darstellte. Wer vermöchte sich in der ewigen Stadt gänzlich dem Zauber dieser eindrücklichen, mit dem Anspruch auf Alleinberechtigung geschaffenen Monumente zu entziehen? Und über römischen Barockstil darf doch wohl nur der mitsprechen, der sich selbst mit ihm auseinandergesetzt hat. C. Gurlitt gebührt das Verdienst, den ungeheuern Stoff zuerst übersichtlich angeordnet, seine Geschichte in Gestalt eines Längsschnittes entwickelt zu haben.

Das Verständlichmachen des Wesens und Werdens des Barockstils, hauptsächlich seines Entstehens aus der Renaissance, also mehr die künstlerisch-psychologische Seite, bildete als Ergänzung dazu das Thema der grundlegenden Arbeiten Wölfflins, Schmarsows und Riegls (posthum veröffentlichte Vorlesungen). Ungern genug tritt der Autor mit den Genannten in die Schranken, und er betont ausdrücklich, daß er die vorliegenden Forschungen nicht als abgeschlossene, wissenschaftliche Tat, sondern lediglich als ergänzende, zum Teil Bekanntes näher beleuchtende Studien betrachtet wissen will, deren Hauptzweck ist, den Unterschied zwischen der römischen Architektur des späten 16. und der des 17. Jahrhunderts und den Ausgang des Barockstils im 18. klarzulegen; zu diesem Zweck empfahl es sich, den Stoff durch Querschnitte zu gliedern und innerhalb der einzelnen Kategorien die Entwicklungslinie aufzusuchen. Der Autor hat sich selbstredend auf das Zentrum und den ausschließlichen Schauplatz der ganzen Bewegung, auf Rom und seinen Bannkreis beschränkt; er hofft später, nach eingehender Kennt-

nisnahme des oberitalienischen Barockstils, seine Studien vorab an dem Gebiet des 18. Jahrhunderts wesentlich zu vertiefen.

Die vorliegende Arbeit betrachtet der Verfasser als Frucht seiner ersten, aber später wiederholten, römischen Studien. Er reichte sie im Sommer 1908 als Habilitationsschrift der philosophischen Fakultät der Univertität Basel ein, und mußte sie nunmehr zu einer Zeit abschließen, in welcher die Forschung gleichsam erst beginnt, sich systematisch mit den Einzelproblemen des Barockstils zu befassen und namentlich die unentbehrlichen Künstlerbiographien zu ergänzen und zu berichtigen. Diese Tatsache sollte genügend rechtfertigen, daß das Hauptgewicht auf die künstlerischen Analysen und die literarischen Quellen gelegt wurde. Sie wird wohl auch die ganz natürliche Folge haben, daß die Resultate der Urkundenforschung einzelne der hier veröffentlichten Mitteilungen widerlegen müssen.

Der historische Teil führt die Hauptmomente unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten auf, um so mit der Fülle des zu verarbeitenden Materials bekannt zu machen und den künstlerischen Teil nach Kräften zu entlasten. Der Autor ist sich dabei einer gewissen Inkonsequenz bewußt, die darin liegt, daß der historische Teil den Anfang des Barockstils in sich begreift, während der zweite Teil vorab dem 17. und 18. Jahrhundert gewidmet ist. Im Hinblick darauf jedoch, daß im Verlauf der Abhandlung auch eine große Zahl älterer Monumente zur Erwähnung und Beurteilung kommen mußte, und in der Voraussetzung, eine zusammenfassende Übersicht sei fruchtbarer als ein Bruchstück, hat sich der Autor zur Erweiterung des Gesichtskreises, einer Verschiebung der Grenzlinie entschlossen. Er hat ferner — und dies ist als bewußte Ergänzung, nicht als Korrektur zu Wölfflins Buch geschehen — in den Kapiteln des zweiten Hauptteils, welche das Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik behandeln, nämlich die Brunnen, Altäre und Grabmäler, auf den frühern Barockstil zurückgegriffen, weil nach seiner Ansicht gerade hier die Voraussetzungen für das Verständnis der großen Architektur liegen. Er ist daher, wie oben bemerkt wurde, in der Disposition wesentlich von den andern Forschern auf diesem Gebiete abgewichen, weil ihm darum zu tun war, und er darin den Hauptzweck seiner Studien erkannte, Wesen und Entwicklung des reifen Barockstils auf möglichst vielen Linien zu verfolgen, um ein möglichst vollständiges Gesamtbild zu gewinnen. Er glaubte sich, angesichts des Umfangs des Themas und der notwendigen Beschränkung auf das Wichtigste, die jenes dem Autor auferlegt, allerdings unter Heranziehung der Plastik und dekorativen Malerei, aber nur als erklären-

der Faktoren, auf die Architektur einschränken zu dürfen, da ihr doch die wichtigsten Aufgaben zufielen, der Kunstcharakter sich in ihr, wenn vielleicht für den oberflächlichen Betrachter nicht am deutlichsten, so doch am vielseitigsten wiederspiegelte, abgesehen davon, daß die Malerei bereits eingehende, wenn auch keineswegs abschließende Abhandlungen gefunden hat.

Der Verfasser spricht sowohl dem deutschen archäologischen und preußischen historischen Institut in Rom für die nachdrückliche Förderung, die seine Studien dort erfahren durften, als besonders der freundschaftlichen Hand, die mit viel Geduld und Aufopferung so manches „Unkräutlein beseitigt" hat, seinen wärmsten Dank aus, ebenso der Verlagsanstalt für die prompte Besorgung der Druckarbeiten. Mögen die Studien zu einem Teil auch als Dankeszoll gewertet werden, den der Verfasser gern und freudig der ewigen Stadt entrichtet.

Basel, im März 1910.

Konrad Escher.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einführung III

Erster Hauptteil.

Baugeschichte Roms im Zeitalter des Barockstils.

1. Kapitel. Die Barockzeit, Erbe der Renaissance 3
2. Kapitel. Die Gegenreformation 6
3. Kapitel. Das weltliche Papsttum 20
4. Aufklärung und Klassizismus 31

Zweiter Hauptteil.

Wesen und Entwicklung der Architektur Roms hauptsächlich im 17. und 18. Jahrhundert.

1. Kapitel. Die Künstler 41
2. Kapitel. Literarische Zeugnisse 47
   1. Die künstlerischen Forderungen des Klassizismus 47
   2. Kritik der Künstler und Monumente 53
      a. Stimmen des 17. Jahrhunderts 53
      b. Urteile des Klassizismus 56
3. Kapitel. Die neuen Probleme 60
   a. Die veränderte Auffassung der Materie und das Malerische 60
   b. Die Dekoration und das Bildmäßige oder Malerische 68
   c. Die Perspektive 73
   d. Der Einfluß der Antike und der große Stil 78
   e. Über das Wesen des Klassizismus 83
4. Kapitel. Die Monumente als Entwicklungsfaktoren 87
   1. Brunnen und Kaskade 87
   2. Der Altar 93
      a. Der Wandaltar 93
         α. der mit der Wand verschmolzene Altar 94
         β. der Wandaltar mit vorgesetzten ruhigen Teilen 95
         γ. der bewegte Wandaltar 96

Seite

b. Das Ciborium 98
c. Die Nischenaltäre 100
d. Der Tempietto und der freimalerische Altar 100
3. Das Grabmal 102
a. Das Papstgrab 103
b. Das Prälaten- und Fürstengrab 112
4. Der Kirchenbau 118
a. Der Grundriß 118
α. der Längsbau 118
β. der Zentralbau 119
b. Der Aufriß und die Innendekoration 121
c. Die Fassaden 124
α. die achtteilige 124
β. die vierteilige 128
γ. die Fassade mit gleichartigen Geschossen 130
δ. das Problem der Benediktionsloggia 131
ε. Fassaden mit Türmen 136
5. Der Palastbau 140
a. Zunehmende Größe durch Vermehrung der Höfe 140
b. Ausstattung der Höfe 141
c. Die neue Auffassung des Vestibüls 142
d. Die Horizontalkomposition der Fassade 143
e. Die Vertikalkomposition 146
f. Die Fenster 147
g. Die Portale 148
h. Die Treppen 149
6. Der Villenbau 150
a. Die Gesamtanlage 150
b. Das Kasino 152
α. der Grundriß 152
β. die Außenansicht 153
Schluß 156

Anhang.

Exkurs I 157
„ II 159
„ III 169
„ IV 171
„ V 178

Literaturverzeichnis 179

Erster Hauptteil.

Baugeschichte Roms im Zeitalter des Barockstils.[1]

[1]) Als Vortrag gehalten in der Antiquarischen Gesellschaft Zürich am 9. März 1908.

Erstes Kapitel.

Die Barockzeit, Erbe der Renaissance.

Als in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Blüte der Renaissance welkte, konnte Rom sich der monumentalen Zeugnisse von zwei Hauptepochen der Weltgeschichte rühmen. Bald folgten die einer dritten, einer Epoche, die zunächst derselben Stadt ihren ganz besonderen Stempel aufprägte, und zwar so nachdrücklich, daß zu befürchten stand, das reiche Erbe der langen Vergangenheit möchte an Geltung und Wert einbüßen.

Ein Überblick über die Bautätigkeit Roms in der zweiten Hälfte des 16. und in den zwei folgenden Jahrhunderten zeigt, daß der Baueifer der Päpste als der Herren Roms in politischer wie intellektueller Beziehung trotz der höchsten Anstrengung der Kräfte, wie sie die kurze Epoche der Hochrenaissance erforderte, noch keineswegs erlahmt war, sondern, daß eine Reihe von Jahrzehnten, ja ein ganzes Jahrhundert von dem einen Entschlusse beherrscht war, die klassische und die früheren Epochen an Menge und Pracht der verschiedenartigsten Bauten zu überbieten. Es genügte nicht, die kolossalen Unternehmungen, welche die Hochrenaissance unfertig den Nachfahren überlassen, zu vollenden; eigene, selbständige Werke sollten dem Andenken jedes Papstes monumentale Gestalt verleihen; stolzer prangten Inschriften und Wappen an eigen konzipierten und vollendeten Unternehmungen.

Während nun im 15. Jahrhundert der große Gedanke, den das heidnische Altertum erfolgreich durchgeführt hatte, Rom auch in seinem Aussehen zur Königin der Welt zu machen, in Tat umgewandelt zu werden begann,[1]) und ihm in der gewaltigsten Herrschernatur der Hochrenaissance, in Julius II., ein Vorkämpfer ohnegleichen erstanden war,

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance, p. 9 f.

der die höchsten Künstlerpersönlichkeiten jener Tage an seinen Hof zu bringen und daselbst zu fesseln wußte, verschob sich in der folgenden Epoche der Schwerpunkt von der rein geistigen höchsten Bildung zur katholischen Religion, zur Verherrlichung der römischen Kirche hinüber. Rom war jetzt die Metropole der Millionen rechtgläubiger Christen, hier baute der Jesuitenorden seine erste Kirche (1550). Denn es galt, der Reformation des Nordens gegenüber den Katholizismus neu zu befestigen, und die zahlreichen Kirchen und Klöster und geistlichen Institute, welche in Rom allein gegründet wurden, waren nicht die unbedeutendsten Mittel, deren sich die Gegenreformation zur Erfüllung ihrer Zwecke bediente.[1])

Der Verlauf unserer Untersuchung wird jedoch zeigen, daß keineswegs immer die Kirche im Vordergrund der Interessen stand. Wohl waren die Päpste die vornehmsten und rührigsten Bauherren Roms; aber abgesehen davon, daß sie erstens auch weltliche Herrscherrechte über die Stadt besaßen und somit zugleich auch praktischen Anforderungen gerecht werden mußten, und daß sie zweitens, vorab seit dem Ende des 16. Jahrhunderts etwa durch zwei Menschenalter hin aufs stärkste dem Nepotismus huldigten und diesem monumentalen Ausdruck verleihen wollten, bildete auch der römische Adel, allerdings zum größten Teil im Kardinalskollegium vertreten, ein starkes weltliches Kontingent. Deutlich läßt sich verfolgen, wie bis zur Regierung Urbans VIII. (1623—1644) die von der Gegenreformation eingeleitete, religiös-katholische Strömung vorherrschte, wie dann vom Barberinipapst an bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Nepotismus die Oberhand behielt, wie die Päpste nicht sowohl die obersten Priester der Christenheit als die Fürsten des Kirchenstaats, die Mitsprecher im Gewirr verwickelter politischer Fragen, die Förderer von Künsten und Wissenschaften waren.[2]) Parallel damit geht ein starker Umschwung in der Kunstrichtung. Der Barockstil wird ganz spezifisch malerisch; Architektur und Plastik verleugnen den ihnen

---

[1]) Daß die Bauten zur Festigung und Förderung dienen sollten, sprach schon Nikolaus V. den Kardinälen gegenüber aus. Burckhardt a. a. O. Es war also die Zeit der Gegenreformation das neue Aufleben religiöser Tendenzen nach einer weltlichen Periode.

[2]) Man übersehe hier die feine Bemerkung Rankes nicht: „Clemens VIII. fand man in der Regel mit den Werken des heil. Bernhard, Paul V. mit den Schriften des sel. Justinian von Venedig; bei dem neuen Papst Urban VIII. lagen dagegen die neuesten Gedichte oder auch Fortifikationszeichnungen auf dem Arbeitstisch.“ Päpste II, p. 351.

eigenen Charakter stärker denn je und streben nach Wirkungen, über die ausschließlich die Malerei verfügt. Überhetzt und ermüdet schleppt sich dieser Stil bis ins 18. Jahrhundert hinein.

Da beginnt die Saat der Aufklärung zu keimen, die Antike nimmt das geistige Interesse in viel höherem Maße in Anspruch als früher, sie begnügt sich nicht mehr mit überschwenglicher Bewunderung und äußerlichem Kopiertwerden, sondern alle ihre Erscheinungen verlangen wissenschaftliches Studium. Den ältern privaten reihen sich neue öffentliche Sammlungen an. Im Jahrhundert Winckelmanns kehrt die Architektur zu Ruhe und Gleichmaß zurück.

Zweites Kapitel.

Die Gegenreformation.[1]

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine Blüteperiode nur von kurzer Dauer sein kann. Wölfflin bezeichnet daher die römische Hochrenaissance als einen schmalen Grat; denn schon etwa nach 1520 wäre kein ganz reines Werk mehr entstanden. Empfiehlt es sich nun, mit Gurlitt eine Periode der Spätrenaissance anzunehmen? Das Richtigere dürfte sein, im Hinblick auf die kulturgeschichtlichen Fakta den Barockstil mit der Regierung Pauls III., also zwischen 1520 und 1540 einsetzen zu lassen. Wölfflin, Schmarsow und Riegl haben nachgewiesen, daß der Barock in Michelangelo wurzelt; jedenfalls trifft der Altersstil des Meisters mit der Regierung des Farnesepapstes zusammen. Der Palast, den dieser schon als Kardinal begonnen, als Papst vollendete,[2] zeigt den schweren, massigen, auf plastischen Ausdruck hinarbeitenden Charakter des früheren Barocks in reiner Form, reiner als spätere Werke. Bisher bildeten Gärten das ausschließliche Privilegium der Villa surburbana; Paul III. wollte auch der Stadt, für deren Befestigung er sorgte, eine solche Zierde verschaffen, und kaufte den palatinischen Hügel zur Anlage eines Lustgartens. Auf dem Kapitol erkannte er sofort eine dankbare Aufgabe in der Ausgestaltung des alten Platzes und Einfassung desselben durch monumentale Bauten, und eröffnete eine neue Aera im Ausbau von St. Peter. Michelangelo erfand jene eminent dekorative Palastkomposition, nachdem er durch Aufstellung der Mark-Aurels-Statue (1538) die Bedeutung der Stelle schon im Voraus betont hatte. Für Reinerhaltung des katho-

---

[1]) Ludwig Pastor, Geschichte der römischen Päpste V. Geschichte Pauls III. Freiburg 1909. Kap. VI und VII. Hermann Hettner, Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance. Braunschweig 1879. Kap. VI, p. 275—312.

[2]) Pastor, op. cit. p. 760 ff.; H. Thode, Michelangelo, Krit. Unters. II, p. 195.

lischen Glaubens und Pflege der Altertümer hielt sich der Papst gleichmäßig verantwortlich.[1])

Das Tridentinum, durch Paul III. eröffnet, stellte der Gegenreformation ihre Ziele; die Bestätigung des Jesuitenordens, vollzogen durch den Farnesepapst, legte das religiöse Leben der katholischen Christenheit in die Hand der tätigsten und erfolgreichsten Missionare. Es war, als müßte Rom nachholen, was es während der Hochrenaissance an Glaubensinnigkeit und Religiosität versäumt hatte. Die Gesellschaft Jesu war es aber nicht allein, die im Volk in diesem Sinne wirkte; der neue Stil verlangte Kirchen und Ordenshäuser, und es geschah nicht durch blinden Zufall, daß jener gleichzeitig mit der ganzen Änderung des Gedankenlebens auftrat. Ob es nun aber je gelingen wird, die verknüpfenden Fäden aufzudecken?[2]) Die Jesuiten erbauten seit 1568 ihre neue Ordenskirche,

---

[1]) E. Steinmann, Die sixtinische Kapelle II, p. 483; Pastor, op. cit. p. 750 f. Trotz dieser Fürsorge mußten die antiken Monumente das Material für den Palazzo Farnese liefern. Pastor, op. cit. p. 761. Ebenda Übersicht über die Bautätigkeit des Papstes, aus der hervorgeht, daß sein künstlerischer Mäcenat mehr bedeutete als sein literarischer. Er plante eine vollständige Befestigung Roms (Pastor, p. 745ff.) und übertrug die Oberleitung Antonio da S. Gallo; Beginn 1537. Er ließ sich Verbesserung und Neuanlage von Straßen (op. cit. p. 752 f.) und die Freilegung der Rossebändiger auf dem Quirinal angelegen sein (Ad. Michaelis, Monte Cavallo. Röm. Mitteil. 1898, p. 262). Die Anbauten an der Basis wurden entfernt und mit ihnen die Statuen der Constantine, die auf das Kapitol kamen. Dies zwischen 1536 und 1544; auch sorgte er für Restaurierungen im Vatikan. Sein Werk sind Sala Regia 1540-1573 (p. 757) und Capella Paolina, vollendet 1540 (ib. p. 795), die neue, mit Stukkaturen reich verzierte Loggia und das neue Stockwerk mit den pompösesten Gemächern in der Engelsburg (ib. p. 758 ff.), der als Sommerwohnung mit weithin sichtbarem Turm gebaute Palast im Garten der Franziskaner von Aracoeli (begonnen 1546, zerstört 1886; ib. p. 763), nebst einzelnen Kirchenrestaurierungen (ib. p. 764 und Note 2); die wichtigste davon diejenige von Sto. Spirito in Sassia, nach Plänen Sangallos. 1547 wird Michelangelo erster Baumeister von St. Peter.

[2]) Einen sehr wertvollen Beitrag zur Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen Religion und Kunst hat Weibel durch zahlreiche Belege aus der jesuitischen Literatur geliefert. Der Beweis für die innigen Beziehungen zwischen Bernini und den Jesuiten ist somit geleistet, das Kulturelle in methodisch richtiger Weise zur Erklärung der Kunst herangezogen; wünschbar wäre es gewesen, wenn der Verfasser den Nachweis auch für das 16. Jahrhundert erbracht hätte. Immerhin ist zu betonen, daß der Jesuitismus die Kunst des 17. Jahrhunderts zwar wesentlich gefördert, nicht aber sie geschaffen hat. Die Kunst folgt ihren eigenen Gesetzen, die wie die Religion in der menschlichen Psyche begründet liegen. Zu keiner Zeit aber dürften sich beide so eng durchdrungen und beeinflußt haben wie im Mittelalter und während der Gegenreformation. Ihre Wandlungen aber sind nur der sichtbare Ausdruck der Wandlung, die sich in ihrer gemeinsamen Wurzel, der Psyche, vollzieht.

ein Monument, das nicht nur die Erfüllung von Problemen der unmittelbar vorangegangenen Epoche, sondern zugleich den Ausgangspunkt der ganzen folgenden Kirchenbaukunst darstellt. Die Erklärung des Barockstils hat in erster Linie an den Gesù anzuknüpfen.

Neben der großen, alles durchsetzenden Grundströmung vergaßen die Päpste und hohen Prälaten die Freuden des Daseins nicht, und die monumentalen Zeugnisse ihrer Genußfähigkeit gehören zum Liebenswürdigsten, was die römische Kunst aufzuweisen hat. Villa d'Este zu Tivoli,[1]) um 1550 von Kardinal Ippolito d'Este angelegt, besitzt ihren größten Wert in der Gesamtanlage und im Garten mit seiner Bewässerung. Der Initiative Pauls III. verdankt Frascati seine Verschönerung hauptsächlich durch die Villen;[2]) der Ruffina (1540—1550) folgte die Ruffinella, 1561 der Sommersitz des Kardinals Sittich von Hohenembs, nämlich die Villa Tusculana oder Vecchia. Die Farnesen bauten Schlösser in Nepi und Caprarola,[3]) und gründeten und befestigten die Stadt Castro. In Rom selbst erregten der Palast, die Gärten und Sammlungen des Kardinals Rodolfo Pio von Carpi das Erstaunen der Zeitgenossen.[4])

Die Villa des Papstes Julius III.[5]) (1550—1555) an der flaminischen Straße, zum Teil das Werk Vignolas, zeigt noch ein unentschiedenes Schwanken zwischen Renaissance und Barock, das seine früheren Arbeiten insgesamt charakterisiert;[6]) von ihm stammen auch die anmutigen, einfachen Hallen beim Kapitol. Unter Paul IV. Caraffa

---

[1]) Bernhard Patzak, Die Villa d'Este in Tivoli. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 17, 1906, p. 51 und 117, zitiert als Hauptquelle: Francesco Saverio Seni, La Villa d'Este in Tivoli, memorie storiche tratte da documenti inediti con illustrazioni. Roma 1902. — Der Kardinal Ippolito d'Este von Ferrara wurde im Jahre 1550 zum Governatore von Tivoli ernannt, und sofort begann er den Bau der Villa, wobei es zunächst galt, bedeutende technische Hindernisse zu überwinden. In der Hauptsache war der Bau im Jahre 1569 vollendet. Nach des Kardinals Tod (1572) vollendete sein Neffe Luigi als Universalerbe die Villa, hauptsächlich die Wasseranlage. — Als Maler waren tätig die Zuccari, Giulio da Urbino, Tempesta, Girolamo Muziano. Über seine Sammlungen in Tivoli und im Palast auf dem Quirinal siehe Lanciani, Scavi II, p. 113 ff.; III, p. 186 ff.

[2]) Pastor, op. cit. p. 767. Wertvolle Notizen über die Villen von Frascati enthält Lanciani, Scavi III, p. 45 ff.

[3]) Pastor, op. cit. p. 769. Zu Caprarola vgl. H. Willich, Vignola, p. 93—104.

[4]) Die Schilderung des Ulisse Aldrovandi bei Lanciani, Scavi III, p. 176 ff.

[5]) Die Zahlungen an Maler, Stukkatoren usw. erfolgten seit 1552. Paolo Giordani, Ricerche intorno alla villa di papa Giulio. L'Arte X, 1907, p. 133 ff. Vgl. auch Lanciani, Scavi III, p. 23 ff.

[6]) H. Willich, Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906.

(1555—1559) trat die neue Richtung in schroffster Form auf; der innerlich fördernden Wirkung hielt der zerstörende Fanatismus die Wage, und am päpstlichen Hof wollte man von künstlerischen Aufgaben nichts wissen. Gleichwohl vollführte Michelangelo seine architektonische Großtat, indem er, was ihm ja keinesfalls zum Schaden gereichen konnte, weil es den höchsten Tempel der Christenheit anging, das Modell für die Kuppel von St. Peter baute (1558—1560).

Auch ein anderes, schon oben berührtes Moment erklärt, warum damals das künstlerische Leben in der Umgebung Roms stärker pulsierte, als in der Hauptstadt selbst. Wenn es nämlich galt, die Angehörigen eines Papstes gebührend auszustatten, so erhielten sie ausgedehnte Ländereien mit Herrscherrechten, wo sie, ungeachtet eventueller kunstfeindlicher Gesinnungen am päpstlichen Hof, ihre Paläste errichteten. Es gibt kein glänzenderes Beispiel als das schon genannte Schloß Caprarola, das Vignola dem Kardinal Alessandro Farnese baute. Weiterhin äußert Reumont die Ansicht, daß nach dem Tridentinum, vielleicht unter dem speziellen Einfluß des später heilig gesprochenen Carlo Borromeo, die Prachtentfaltung der Kirchenfürsten in der Hauptstadt merklich nachgelassen habe;[1]) möglicherweise war dies ein Grund mehr, daß viele unter ihnen es für geraten hielten, ihre freien Herrschersitze aufzusuchen. — Eine Richtung, wie sie Paul IV. vertreten hatte, konnte in Rom nicht lange Geltung haben; schon sein Nachfolger, Pius IV. (1559—1565) baute wieder mit Hilfe des Pirro Ligorio[2]) ein reizendes Kasino im vatikanischen Garten. Durch Errichtung der Porta Pia (beg. 1561) und Porta del Popolo (beg. 1562) sorgte er für die fortifikatorischen Bedürfnisse, durch den Umbau des großen Saals der Diokletianisthermen zur Kirche Sta. Maria degli Angeli (vollendet 1568) — mit Hilfe Michelangelos — für das kirchliche Leben der Stadt, die gleichzeitig als eine ihrer höchsten Zierden

---

[1]) Reumont, Geschichte Roms III. 2, p. 545 f.

[2]) Gütiger Mitteilung von Herrn Dr. Friedländer verdankt der Verfasser folgendes: „Die Villa Pia wurde 1561 vollendet, nach 1563 erfolgte die Entlohnung der Maler. (Daß Pirro Ligorio in dieser Zeit päpstlicher Architekt war, steht doch wohl laut Lanciani, Scavi III, p. 217 f. fest;) er und Peruzzi fungieren als Soprastanti, und laut Libro della fabbrica (Archivio del governo) erhält Ligorio das höhere Salair. Von jeher fiel die Inkrustierung auf, und Venuti op. cit. II, p. 501 bemerkt, Ligorio habe als Vorbild hiefür sowie für die ganze Villa überhaupt ein antikes Landhaus beim Gabinischen See benützt. Ein Nachweis ist heute unmöglich." Antike Stucksäulen aus Pompei besitzt das Neapler Museum. Photogr. Brogi 12 569. Vgl. außerdem Bouchet, Jul. La villa Pia des jardins du Vatican, architecture de Pirro Ligorio. Paris 1837.

die Villa Medici erhielt. Die bauliche Tätigkeit, für welche dem Papste nur 6 Jahre vergönnt waren, bedeutete allerdings großenteils Restaurierung und Ausbau des Vorhandenen. Im Vatikan begann er den Westflügel des dritten Loggiengeschosses, nämlich die Loggia delle Cosmografie,[1]) und baute mit Hilfe des Pirro Ligorio die Westflucht der langen Verbindung zwischen Vatikan und Belvedere.[2]) Sein lebhaftes Interesse wandte er, wie schon angedeutet, der Befestigung Roms zu.[3])

Der an künstlerischen Unternehmungen arme Pontifikat Pius V. (1566—1572), des „letzten Heiligen" auf dem päpstlichen Stuhl, bedeutet gleichsam ein Atemschöpfen vor neuer, enormer Kraftentfaltung; denn mit der Regierung Gregors XIII. Buoncompagni (1572—1585) scheinen die Tage der Hochrenaissance wiedergekehrt zu sein. Zwischen dieser und unserer Epoche liegt eine lange Zeitspanne relativer Ruhe. Angesichts der fast überstürzten Bautätigkeit der Folgezeit läge es nicht allzufern, den Beginn der Barockperiode hier zu fixieren, um so mehr, als Wölfflin nachgewiesen hat, daß um 1580 der neue Stil in allen charakteristischen Eigentümlichkeiten ausgebildet ist; allein Gregor XIII. und seine Nachfolger bis auf Paul V., führten nur das angefangene Werk der Vorgänger fort. Kein Problem tauchte auf, welches das Einsetzen einer neuen künstlerischen Epoche involvierte; im Gegenteil war das Programm, um wenige Aufgaben erweitert, dasselbe geblieben, nur mit größerer Kraft durchgeführt. In diesem Fall war es wohl das Richtige, die Barockperiode da einsetzen zu lassen, ihre Schilderung da zu beginnen, wo neue Tendenzen neue künstlerische Aufgaben stellten.

Die zahlreichen Kollegien, welche Gregor XIII. gründete, haben für die Kunstgeschichte nur geringe Bedeutung, charakterisieren aber seine Gesinnung, die ihn noch aufs engste mit der Gegenreformation ver-

---

[1]) Lanciani, Scavi III, p. 211 ff. Seine Werke sind im 3. Geschoß der Loggien inschriftlich verzeichnet. Die Loggia delle cosmografia wurde auf der Westseite, 1560, begonnen, 1583 vollendet.

[2]) Zwischen 1565 und 1579 wurde das 3. Geschoß errichtet, entsprechend dem von unter Julius II. und Paul III. gebauten Osttrakt. Der Nicchione erhielt 1564 anstoßende Gemächer. Lanciani, Scavi III, p. 215 f.

[3]) Zu den neuen Bastionen der Engelsburg hatte der Papst 1561 den Grundstein gelegt (die Fundamente stammen schon von Paul IV. her). Ihnen mußte 1564 die Kirche Sta. Maria in Traspontina weichen; sie wurde 1566 in der Mitte des Borgo neu errichtet. Lanciani, op. cit. III, p. 62. Um dieselbe Zeit wurde auch das Tor geschleift, das Alexander VI. am Eingang des Borgo errichtet hatte (ders. a. a. O., p. 63). Vgl. auch ders., p. 65: Kupferstich vom Jahre 1564 mit den Befestigungswerken Pius' IV.

knüpft.[1]) In seine Regierung fällt das Jubeljahr 1575; Sta. Maria Maggiore erhielt eine Vorhalle; breite Straßen sollten den Pilgern den Zugang zu den großen Basiliken erleichtern.[2]) An St. Peter entstand die geräumige Gregorianische Kapelle, und an die Nordseite des Damasushofes fügte Gregor einen neuen Flügel des vatikanischen Palastes und wölbte die von Paul III. begonnene Sala regia ein. Für die praktischen Bedürfnisse der Stadt sorgte er durch Erstellung eines Armenhauses, eines Hospitals und eines Getreidespeichers, sowie durch die Brunnenanlagen; er war es, der den Grund zu den herrlichen Wasserwerken der Piazza Navona legte, indem er die drei großen Becken für die Fontänen graben ließ.[3]) Paul III. pflegte im Sommer den Quirinalshügel als Aufenthaltsort der Niederung beim Vatikan vorzuziehen; aber erst Gregor XIII. begann mit Hilfe Ponzios und Mascherinos den ausgedehnten Palast, dessen Ausbau sich durch Jahrhunderte hinschleppte. Er ist der künstlerisch am wenigsten befriedigende. Hatte schon Paul III. die Initiative zur Ausgestaltung des Kapitolsplatzes ergriffen und war man im Laufe der Jahre dem großen Ziel wenigstens in einigen Punkten nahe gekommen, so widmete doch erst Gregor der Aufgabe nachdrückliche Aufmerksamkeit. Vieles, was zur charakteristischen Eigentümlichkeit dieses einzigartigen Platzes, des historischen Heiligtums der Stadt Rom gehört, verdankt ihm den Ursprung,[4]) so der von Michelangelos Plan abweichende schlanke Turm, gleichsam die verstärkte Mittelachse des ganzen Gebäudekomplexes. Monumental wie die Treppe Michelangelos mußte auch ihr Abschluß nach oben werden; als Schmuck erhielt sie die Dioskuren und einen Meilenzeiger, 1590 die Trophäen

---

[1]) Baglioni schildert die Wirksamkeit Gregors folgendermaßen: „Fece egli far molte fabbriche non tanto per sua gloria quanto per pietà cristiana perchè soleva egli dire, che il fabbricare era una carità pubblica.“ Vite, p. 4.

[2]) „E perchè già s'avvicinava l'Anno santo, diede ordine, che si ristorassero le Chiesa di Roma.“ Compendio delle heroiche e gloriose attioni e santa vita di Papa Gregorio XIII. Roma 1596, p. 5. Vgl. außerdem: I sedici papi che sotto il nome di Gregorio hanno governato la Chiesa di Gesù Cristo. Giuseppe Cortinari, Venedig 1831. Im Jahre 1575 begann Giac. della Porta die Loggien des Hofes der Sapienza. Thode, Michelangelo, Krit. Unters. II, p. 205.

[3]) Francesco Cancellieri, Il Mercato, il lago dell' Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel circo Agonale, Rom 1811, p. 34, erwähnt einen vierten Brunnen, der aus einem bei der Cancelleria ausgegrabenen Pfeiler zu einer Pferdetränke umgearbeitet worden sei.

[4]) Ad. Michaelis, Michelangelos Plan zum Kapitol und seine Ausführung (Lützows Zeitschrift für bild. Kunst 1891, p. 184 ff. Abgekürzt in: Storia della collezione capitolina u. s. f. (Röm. Mitteilgn. VI, p. 43).

vom Esquilin. Zieht man auch die übrigen fortifikatorischen und hydraulischen Unternehmungen dieses Papstes in Betracht, nämlich die Befestigung der Engelsburg, die Errichtung der Porta San Giovanni, die Anlage des Brunnens beim Pantheon,[1]) so wird man an die bauliche Vielseitigkeit der Renaissancepäpste erinnert; seinem persönlichen Wunsche verdankte die Villa Mondragone in Frascati ihre Entstehung.[2]), aber erst im Nachfolger, in Sixtus V. schien Julius II. wieder aufzuleben. Die Tätigkeit des Felice Peretti von Montalto, als Papst Sixtus V. (1585—1590), ist so umfassend, sein Programm so großartig, daß sich die Regierung Gregors in Anzahl und Art der Werke fast nur als Einleitung dazu ausnimmt.

Wie Sixtus V. bei anfänglich schlimmem Stand der päpstlichen Finanzen die Mittel für diese enormen Unternehmungen flüssig zu machen wußte, darüber möge man sich in Rankes Schilderung Aufschluß holen;[3]) nichts beleuchtet die Bedeutung dieses Papstes für die bauliche Ausgestaltung Roms besser, als das Wort, mit welchem derselbe Historiker sein glänzendes Kapitel über die sixtinischen Bauten einleitet; „Es war das dritte Mal, daß sich Rom auch äußerlich als die Hauptstadt einer Welt darstellte.“[4]) Und wie der Roverepapst, bildet auch Sixtus die markanteste Verkörperung der Ideen seiner Zeit. Aber Julius II. hatte gänzlich mit der Vergangenheit gebrochen und künstlerische Probleme von allergrößter Tragweite gestellt. Sixtus übernahm einen Teil davon und konnte ihn nicht liegen lassen, sondern mußte das Angefangene vollenden; allein er stellte sich außerdem eine ganze Reihe neuer Aufgaben. Seine Tätigkeit umfaßte vielleicht weniger große, aber weit mehr Interessen, und er umgrenzte somit für die folgenden Geschlechter ein überaus breites Unternehmungsfeld. Julius II. besaß für seine großartigen Aufgaben Meister allerhöchsten Ranges, Sixtus für seine verschiedenartigen Interessen eine Reihe geschickter Talente, jedoch kein bahnbrechendes Genie.

---

[1]) Abbildung des Zustandes vor der Restaurierung durch Clemens XI. bei Carlo Antonio del Pozzo, Raccolta delle principali fontane dell' inclitta città di Roma 1647.

[2]) Lanciani, Scavi III, p. 49. Im Jahre 1572 besuchte der Papst den Kardinal Sittich von Hohenems und wünschte, daß hier, auf antiken Trümmern, eine Villa gebaut werde.

[3]) Ranke, Päpste I, p. 301 ff.

[4]) Ranke, Päpste I, p. 307. Vgl. außerdem Girolamo Beroardi, Le vite dei sommi pontefici, Venedig 1607, p. 333. Overo che i Romani stessi potessero dire, che non fosse più quella Roma di prima, ma Roma nuova.

Durch seine Nutzbauten hat er sich für ewig das dankbarste Andenken der Stadt Rom gesichert. Die Altertumsforschung darf ihn, freilich nicht durchweg, mit Anerkennung erwähnen; sie muß dabei nur vergessen, daß ihn, den Papst der Gegenreformation, finsteres Mißtrauen gegen die Werke der Antike beseelte, das ihn bewog, auf die vier von ihm errichteten Obelisken das Kreuz und auf die Triumphsäulen des Mark Aurel und Trajan die Statuen der Apostelfürsten aufzupflanzen, gleichsam, um das heidnische Odium auf ewig zu bannen. Selbst wenn in diesem Fall nicht Haß gegen das Altertum, sondern rein praktischer Sinn die Triebfeder war, so wird man ihm die Zerstörung des Septizoniums nie verzeihen,[1]) und daß die Cäcila Metella noch heute die Hauptzierde der Via Appia bildet, verdankt sie nicht zwei zerstörungssüchtigen Päpsten, sondern dem pietätvollen römischen Volk;[2]) auch das Kolosseum entging vorläufig noch dem Schicksal der Profanierung.[3]) Wenn er dann anderseits ohne gewaltsame Christianisierung die Rossebändiger auf dem Monte Cavallo aufstellte,[4]) so hatte dabei vielleicht der Zauber der fälschlich angebrachten höchsten Künstlernamen gewirkt, oder er betrachtete sie als Wahrzeichen der historischen Größe Roms. Andere Werke hingegen, wie der Laokoon und der Apoll von Belvedere waren ihm ein beständiges Ärgernis. Es mag mit Recht auffallen, daß kirchliche Bauten, wie bei Gregor XIII., nur schwach vertreten sind. Bei Sta. Maria Maggiore dehnte sich seine Villa mit zwei Palästen und vielen Brunnen bis fast nach San Lorenzo hin aus;[5]) dort, wo er im Leben am liebsten geweilt, begehrte er seine letzte Ruhestätte. Domenico Fontana baute ihm auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes eine stolze Kapelle für das Praesepe, die dereinst das Mausoleum für ihn und Pius V. werden

---

1) Sixtus V. verwandte Steine desselben zum Ausbau der Praesepekapelle an Sta. Maria Maggiore und für den Lateranpalast. Lanciani, Scavi II, p. 53, ebenso für die Restaurierung der Marc Aurels-Säule, ders. III, p. 147.

2) Interessante Dokumente zur Geschichte der Cäcilia Metella vide Lanciani, Scavi III, p. 11 ff.

3) Es sollte dort nach seiner Absicht eine große Wollspinnerei und Tuchfabrik angelegt werden. H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Altertum, bearb. von Chr. Hülsen I. 3, p. 286.

4) In konvergierender Richtung nebeneinander. Vide Martinelli, p. 87 und 90. Die spätere divergierende Stellung rührt von Pius VI. her. Er ließ die Kolosse im Jahre 1589 unter der Leitung des Domenico Fontana von der Basis abheben, ergänzen und auf neue Basen stellen. Ad. Michaelis, Röm. Mitteil. 1898, p. 265.

5) Bellori, Vite, p. 83. Diede ancora compimento al Palazzo del Giardino e ne fabbricò un'altro verso le Terme Diocleziane.

sollte.[1]) Er sah die Wölbung der Peterskuppel gen Himmel steigen; aber er erlebte die Vollendung nicht mehr. Er setzte den Bau des Sommerpalastes auf dem Quirinal fort, legte am Vatikan, an der Ostseite des Damasushofs den Grund zu einem Neubau, der speziell als päpstliche Wohnung bestimmt war, und gleichzeitig entstand neben der Lateranbasilika, die am nördlichen Querflügel eine herrliche Loggia erhielt, ein dritter Palast, nur für Feierlichkeiten. Diesem weitläufigen und öden Neubau mußte das alte, zum Teil in die konstantinische Periode hinaufreichende Patriarchium weichen; aus dem Trümmerhaufen der mittelalterlichen Pracht wurden die Scala santa und die Kapelle Sancta Sanctorum in einen dürftigen Neubau versetzt.[2]) Mit der ausgedehnten Anlage schöner Brunnen verfolgte Sixtus in erster Linie praktische Zwecke, weil die jetzt wieder dicht bewohnten Hügel guten Trinkwassers bedurften.[3]) Die Aquädukte der Kaiserzeit waren zum Teil verfallen, der Papst baute neue, meilenlange. An der Piazza Termini sprudelt die Acqua Felice, die stolz ihres Schöpfers Namen trägt, und Statue und Bildwerke gehen nicht umsonst auf Moses und sein Quellwunder zurück.[4]) Ihr schlossen sich die Quattro Fontane, die Brunnen bei Sta. Maria ai Monti, bei Aracoeli und auf dem Kapitol an. — Den wissenschaftlichen Interessen der Kurie kam der Papst durch Erbauung des großen vatikanischen Bibliotheksaales entgegen, zerstörte aber damit Bramantes Hof für immer. Angesichts der kurzen, nur fünfjährigen Regierungszeit können wir die Menge und den Wert dessen, was Sixtus vollendet, nur mit Staunen betrachten.[5])

---

[1]) Schon als Kardinal Peretti hatte Sixtus den Bau begonnen. Bellori, Vite, p. 82 berichtet, er habe nach seiner Erwählung zum Papst den Schmuck aufwändiger gestalten lassen.

[2]) Eine Ansicht des Zustandes der Basilika vor der Errichtung der Glockentürmchen durch Pius IV. (1560) findet sich im Zeichenbuch des Marten van Heemskerck, Blatt 12 b im Berliner Kupferstichkabinett, mitgeteilt im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V, p. 332. — Ansicht der Nordseite mit dem (rekonstruierten) Palast bei Rasponi, De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri quattuor ad Alexandrum VII. Pont. Max. Roma 1662. Vgl. außerdem Rohault de Fleury, S. Jean de Latran au moyen-âge, Paris 1877, p. 269 ff.

[3]) Ranke, Päpste I, p. 309.

[4]) Daneben spielte allerdings noch eine andere gegenreformatorische Erwägung mit hinein. „Während man einst auf die Brunnen das Bild des falschen Götzen Neptun stellte, befahl Sixtus V. auf der Acqua Felice in Rom überhaupt kein Götzenbild, sondern die Statue des berühmten Heerführers Moses anzubringen.“ Weibel, p. 19, zitiert nach dem Trattato della Pittura e Scultura.

[5]) „Era il Fontana occupatissimo nelle invenzioni di tante opere che gli bisognava eseguire con celerità per l'animo ardente del Papa, che nel dubbio dell' età

Die Vollendung der Kuppel von St. Peter, die er nicht mehr erleben sollte, erfolgte im kurzen Pontifikat Gregors XIV. So schwebte jetzt das Wunderwerk über der ewigen Stadt. Wäre endlich auch die Fassade nach Michelangelos Entwurf errichtet worden, so hätte die christliche Kunst durch die Vermählung mit den Ideen der Antike eine ihrer höchsten Aufgaben geleistet. Aber die Folgezeit entschied anders.

Große Unternehmungen konnte Clemens VIII. Aldobrandini (1592—1605) nicht ins Leben rufen, weil ihm Sixtus V. noch übergenug Unvollendetes hinterlassen hatte. Er mußte sich auf den Ausbau des Papstpalastes am Vatikan, des Senatorenpalastes, die Fortsetzung des Quirinals und der Sapienza, eine Restaurierung des Querschiffs der Laterankirche und den Bau einer Grabkapelle für seine Eltern an Sta. Maria sopra Minerva, beschränken. Desto nachdrücklicher hat seine Verwandtschaft für Macht und Nachruhm gesorgt. Der Camerlengo Pietro Aldobrandini eroberte dem päpstlichen Stuhl Ferrara. Zur Feier baute er bei Frascati am Abhange von Tusculum die herrliche, nach ihm benannte Villa.[1])

---

sua cadente, non permetteva indugio alcuno." Bellori, Vite, p. 92. Sixtus V. nahm sich auch des Ausbaues der Sapienza an. Vgl. Notizie della chiesa interna dell' archiginnasio Romano, raccolte da Niccolo Ratti Rom 1833, p. 26. Sebastiano Giannini, Opera del Cav. Francesco Borromini, dedicata a N. S. Papa Clemente XI. 1720, p. 29 zu Sixtus V.: ridusse a perfezione la parte dell' edifizio, che guarda l'occidente, con aprirvi nel mezzo una porta, e alzarvi da un dei lati il campanile, e la campana, dando al doppio portico l'intiero compimento. Gemeint ist natürlich zunächst die Portikus der Westseite, da die Nord- und Südflucht erst durch Clemens VIII. und Paul V. ausgebaut wurden. — Die Verwandten Sixtus' V., die Peretti und Montalti besorgten, wie ihre Wappen beweisen, die Ausgestaltung und Vollendung der Villa Lante bei Viterbo (1560—1590); als Urheber des Plans hat wahrscheinlich Vignola zu gelten, als Bauherren Julius III. oder die del Monte. H. Willich, Vignola, p. 73. Eingehende Beschreibung von J. Durm, Die Villa Lante bei Bagnaja, Zeitschr. f. bild. Kunst 11 (1876), p. 292. — In der zweiten Hälfte des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts waren in der Mehrzahl lombardische Architekten in Rom tätig. A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma I, p. 37, II, p. 4 ff., 48 und p. 271 ff. Über die Bildhauer vgl. M. Reymond, La sculpture Florentine IV, p. 192 ff. nach Baglioni. — Zur Geschichte von St. Peter: Thode, Michelangelo, Krit. Unters. II, p. 153 ff.

[1]) Seit 1592 hatte sich Clemens VIII. mit dem Gedanken getragen, hier eine Villa zu bauen. 1598 kaufte er das Terrain und schenkte es dem Nepoten, Pietro Aldobrandini. Der Bau des Casinos begann 1602 und muß 1604 abgeschlossen gewesen sein (Lanciani, Scavi III, p. 55). Zwischen 1596 und 1600 baute Kardinal Arrigoni die Villa Muti bei Frascati (ders. a. a. O., p. 56), ca. 1590 der Kardinal Ottavio Acquaviva die Villa Acquaviva Montalto (ders. a. a. O., p. 54), 1604—1605

Paul V. Borghese (1605—1621) war mit seiner Tatkraft und Entschlossenheit die richtige Persönlichkeit, um Rom im Sinne Julius II. und Sixtus V. neu zu gestalten, ja er suchte mit letzterem nicht nur zu wetteifern, sondern ihn an Menge, Größe und Pracht der Aufgaben zu überbieten.[1]) Dazu war er in politischer Beziehung gewalttätig wie der Rovere, dessen Zeitalter er vielleicht, wie Sixtus V., der Welt wiederzuschenken meinte, wenn er den noch nicht vollendeten St. Peter abermals in den Mittelpunkt aller künstlerischen Interessen stellte. Die Verwandlung desjenigen Baues, der früher als der heiligste Tempel der Christenheit in der allerreinsten und geläutertsten Form eines in allen Teilen harmonisch durchgebildeten Zentralraums, wie ihn die Welt noch nie gesehen, gleichsam als eine der höchsten Offenbarungen der Kunst dem Boden entsteigen sollte, diese Umwandlung in einen Längsbau war eine Tat der allerschwerwiegendsten Bedeutung. Nicht kunstpsychologische Erwägungen, wie Wölfflin[2]) meint, sondern liturgische und religiöse Beweggründe gaben den Ausschlag.[3]) Erst bei dieser Vergrößerung,

Kardinal Ferdinando Taverna die seinige (ders. a. a. O., p. 53). Den Anfang zur Villa Torlonia bildete das kleine Landhaus, das sich Annibale Caro im Jahre 1563 kaufte; die prachtvollen Wasseranlagen stammen von den Borghese, seit 1607; tätig waren Dom. Fontana, Maderna, Ponzio (ders. a. a.O., p. 50 ff.).

[1]) Baglioni, Vite p. 89, sagt von Paul V.: „Non sì tosto prese addosso il gran peso del manto di Piero, e'l governo della Sede Appostolica, che si diede a pensar gran cose per servigio di quella, e del suo popolo; ed anche ebbe la mira ad abbellir la città di Roma siccome a gloria del suo nome ha fatto." und weiterhin (p. 90): „il quale per far opere magnifiche, e memorande, a spesa veruna non riguardava".

[2]) Wölfflin, Renaissance und Barock, 2 Aufl., p. 67.

[3]) Dies geht mit Evidenz aus dem Brief Madernas an den Papst, datiert vom 30. Mai 1613, hervor. Aus Achtung gegenüber den alten Reliquien hatte der Papst befohlen, der Neubau müsse das alte Areal völlig bedecken, um es vor Profanierung zu schützen. „Comandò che con l'edifizio della nuova chiesa si circondasse e si ricoprisse appunto il rimanente della vecchia. E acciò questo si avesse a fare più esattamente e con maggior diligenza, la Santità vostra deputò una congregazione de' cardinali, con ampla potestà di sopraintendere, e ordinare quanto a loro paresse opportuno. I quali adunati insieme, come conveniva, la prima resoluzione fu, che si dovessero fare alcune comodità per il culto divino, che mancavano nel già fatto, come il coro per il clero, sacristia, battisterio, un amplo portico, loggia della benedizione, e la facciata, che doveva abbracciare tutto lo spazio della chiesa vecchia." abgedruckt bei Bottari, Lettere pittoriche, ed. 1822 VI, p. 44 und bei Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma II, p. 15. Eine große Zahl von Architekten reichte Projekte ein. Maderna sah Türme vor und ließ sein Projekt durch den Holzschnitt vervielfältigen. Daß das Longitudinalprojekt übrigens schon von Anfang an eine Rolle spielte, ist durch Geymüllers Forschungen: Die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter in Rom. Wien und Paris 1875, erwiesen. Vgl. die verschiedenen Ent-

d. h. dem Bau des Langhauses, fiel der uralte Campanile,[1]) und der von Innocenz VIII. erbaute Eingang zum Vatikan wurde durch einen pompösen Turm ersetzt. Zur Confessio öffnete Paul V. zwei Zugänge. Er entschloß sich zuerst, die zertrümmerten Überreste aus der alten Basilika in den neu errichteten Grotten von St. Peter zu bergen;[2]) der Papst der Barockzeit bezeugte dem Mittelalter gegenüber mehr Pietät und Verständnis als die führenden Geister der Hochrenaissance. Auf dem noch stark eingeengten St. Petersplatz ließ er eine Fontäne ihre Wassergarben entsenden, und der Aufstieg zur Kirche wurde bequemer gestaltet. Er legte den Grund zum päpstlichen Archiv und verschaffte den lebhaften literarischen Interessen der Zeit neue Bibliotheksräume. Wie die Gärten der Land- und Stadtvillen sollten auch den des Vatikans Teiche, Grotten und Springbrunnen zieren. An Sta. Maria Maggiore baute er für sich und Clemens VIII. ein Mausoleum, ähnlich demjenigen Sixtus' V.; wo in zeitgenössischen Berichten davon die Rede ist, wird die überreiche Menge kostbaren bunten Materials hervorgehoben.[3]) Dem Obelisk Sixtus' ent-

---

würfe im Tafelband. Tf. 9: Zeichnung Bramantes. Tf. 22: Zeichnungen Peruzzis für Bramante. Tf. 26, Fig. 1 und 2: Entwürfe von Giuliano da S. Gallo oder Raffael, die von Serlio unrichtig wiedergegeben wurden. Tf. 28 und 29: Zeichnungen des Giuliano da San Gallo. Tf. 30 des Antonio da San Gallo. Tf. 37 und 41 des Fra Giocondo (?).

[1]) Eine Ansicht des alten Bestandes mit dem Torso der Kuppel gibt eines der Wandgemälde im vatikanischen Bibliotheksaal, und auf Grund dessen der Stich im „Speculum Romanae Magnificentiae". Abbildung der Loggien Innocenz VIII. nach Zeichnung Grimaldis im Archivio storico dell' arte IV, 1891, p. 369, und Ciampini, De sacris aedificiis etc. Tf. XII.

Abbruch des alten St. Peter. Mittwoch, den 29. III. 1606 beginnt der Abbruch des Kirchenfragments; am 24. III. 1615 fällt mit der Zwischenmauer auch der letzte Rest desselben. „Die XXIIII Martii 1615 in deijiciendo muro dividente olim novam a veteri Basilica, deturbatum est pariter magnum fragmentum parietis antiquae Basilicae ultimum ruinarum. Grimaldi Bibl. Barb. XXXIV. 50 f. 248.

[2]) Francesco Maria Torrigio, Le sacre grotte Vaticane, Rom 1675, p. 16. Dufresne, Les cryptes Vaticanes, Paris et Rome 1902.

[3]) Ciaconius IV, p. 380. Sacellum Burghesianum beatissimae Virgini, sive completudinem aedificii, sive elegantiam operis, sive opulentiam venustatemque consideres ad miraculum pulcherrimum extrinsecus Tyburtino lapide intrinsecus Carrariensi marmore, Numidico, Chio, Phrygio, Alabastrite mellei maculoso ... a fundamentis exstruxit. Ganz entsprechend schildert er die Confessio von St. Peter, p. 377. — Ranke III., p. 46, nach Vita Pauli V compendiose scripta Mc. Barb.: „In dem Innern seiner Privatkapellen glänzt alles von Gold und Silber; mit Edelsteinen sind sie nicht sowohl geschmückt als erfüllt. Die öffentlichen Kapellen erheben sich wie Basiliken, die Basiliken wie Tempel, die Tempel wie Berge."

sprechend stellte der Borghesepapst vor der Fassade derselben Basilika als Triumphzeichen der Kirche eine Säule auf, die er aus dem auf seine Veranlassung zerstörten Friedenstempel raubte. Der Quirinalspalast erhielt die Capella Paolina und das Appartamento Nobile, der Garten daselbst seine Wasseranlagen. Wie Paul V. seine Bautätigkeit aufgefaßt wissen wollte, zeigt die Aqua Paolina in ihrer beherrschenden Lage auf der Höhe des Janiculus; der großen Konzeption entsprechen große Formen. Dieser Stil kennt nichts kleines. Die Wasseranlagen Sixtus' V. ergänzend und sie an Schönheit übertreffend, faßte der Papst die Leostadt und Trastevere ins Auge, wo er Straßen erweiterte und schöne Perspektiven eröffnete.[1])

Was den Nepotismus anbelangt, leitet dieser Papst das 17. Jahrhundert würdig ein. Fürstentümer durften nicht mehr vergeben werden, aber fürstlicher Aufwand, unerhörter Reichtum, unbeschränkte Macht und Privilegien sollten Ersatz dafür bieten. „Von den Aldobrandini an gehören die Papstfamilien Rom; ihre Bauten wie ihre Stellung haben Rom großenteils seine Physiognomie gegeben."[2]) Ein kriegerisches Geschlecht wie die Este oder Farnese gab es kaum mehr. Solange ihnen die Sonne päpstlicher Huld strahlte, genossen die Nepoten das kurze Glück schwelgerischer Prachtentfaltung; denn in der Regel war es beim Regierungswechsel mit Frieden und Macht vorbei.

Die Brüder des Papstes erweiterten den herrlichen, schon früher begonnenen Borghesepalast. Der Kardinal Scipio, eine der populärsten Persönlichkeiten jener Periode, schenkte der Stadt Rom die größte Villa mit einer auserlesenen Antikensammlung; die Innenräume, die sie bargen, bildeten nicht „kahle Museumssäle, sondern fürstliche Prunkgemächer, zu denen alle Künste ihren Beitrag geliefert hatten."[3]) Er teilte sich mit dem Papst in die Aufgabe, Rom in das goldgleißende, rauschende Gewand des Barockstils zu kleiden. Über der Treppe von San Gregorio Magno erhob sich Sorias stolze Torfassade, eine Porticus erhielt San Crisogono, eine Fassade Sta. Maria della Vittoria.[4]) Nahe dem Quirinalspalast er-

[1]) Mit der Acqua Paolina speiste er die Brunnen auf dem Petersplatz, an Piazza Scossa cavalli, bei der Engelsbrücke und den Nischenbrunnen bei Ponte Sisto. Letzterer hatte zuvor am Anfang der Via Giulia gestanden. Romulo Artioli, Il fontanone di Ponte Sisto in Roma. 1899.

[2]) Reumont, Geschichte Roms III. 2, p. 802.

[3]) Justi, Winckelmann II, p. 17. Von älterer Literatur seien genannt: Manilli, Jac. Villa Borghese fuori di Porta Pinciana. Roma 1650. Montelatici, Dom. Villa Borghese fuori di Porta pinciana, Roma 1700.

[4]) Von weitern Unternehmungen Scipio Borgheses seien genannt: die Orgeln in Sta. Maria sopra Minerva, die Kirchen von Monte Fortino und Monte Compatri. —

baute ihm Flaminio Ponzio den heutigen Palazzo Rospigliosi, wobei allerdings die Trümmer der Constantinsthermen und des aurelianischen Sonnentempels vom Erdboden verschwanden.[1])

Bei Gregor XV. Ludovisi (1621—1623) traten die kirchlichen Tendenzen noch einmal mit allem Nachdruck hervor. Ihn, der Ignaz von Loyola und Franz Xaver kanonisierte und ersterem eine besondere Kirche erbaute, der im Collegium der Propagande fide eine Missionsanstalt allergrößten Stils begründete und zur Förderung des Glaubens neue Lehranstalten ins Leben rief,[2]) könnten wir den letzten Papst der Gegenreformation nennen. Daß aber dieselbe Familie auch andere Interessen zu vertreten verstand, bezeugte einst die Sammlung Ludovisi; ihre Antiken hatten eine herrliche Villa am Abhang des Pincio geschmückt, in drei von Domenichino erbaute Kasinos verteilt. Wenn die Villa Borghese sich ihrer Ausdehnung rühmte, so machte die Ludovisi, das Eigentum des allmächtigen Nepoten, der den Grundstein für die zweite Jesuitenkirche Roms gelegt, ihre beherrschende Lage geltend. Sie war das unvergleichliche Denkmal und köstliche Vermächtnis eines Geschlechts, dem nur kurze Zeit zu regieren und die Welt mit seinem Reichtum zu blenden beschieden war.[3])

In dieselbe Epoche fallen, ohne mit der Familie Borghese in Zusammenhang zu stehen, zahlreiche neue Bauten und Restaurierungen alter. San Carlo al Corso, 1605—1612 von Onorio und Martino Lunghi begonnen, das Querschiff von Pietro da Cortona, die Fassade später. 1612 San Carlo ai Catinari, begonnen von Rosato Rosati, die Fassade von Soria. Vgl. Memorie intorno alla chiesa dei S. S. Biagio e Carlo a' Catinari in Roma. Rom 1861. 1614 St. Trinità dei Pellegrini und S. Niccolò da Tolentino, letztere von der Familie Pamfili durch Baratta gebaut. 1621 Umbau des Klosters von S. S. Domenico e Sisto. Reumont III. 2, p. 732.

[1]) H. Jordan-Hülsen, Topographie der Stadt Rom I. 3, p. 439. Martinelli, Roma ricercata (ed. 1693), p. 86.

[2]) Reumont, Neue Römische Briefe I, p. 73 f.

[3]) Von Niccolo Ludovisi berichtet Ranke, Päpste III, p. 47, er habe einst 6 Paläste besessen, die er alle unterhielt und verschönerte. Reumont, op. cit. I, p. 295 ff.

Drittes Kapitel.

Das weltliche Papsttum.

Urban VIII. Barberini (1623—1644) leitet eine neue Aera der Päpstegeschichte ein;[1]) unter ihm beginnt, wie schon angedeutet, zugleich die zweite Periode des Barockstils. Maffeo Barberini hat sich durch seinen schrankenlosen Nepotismus, der selbst die Römer aufbrachte, einen zweifelhaften Ruhm geschaffen; er hat seine Vorgänger in diesem Mißbrauch weit übertroffen, und seine Nachfolger konnten es ihm im besten Falle nur gleich tun. Auch der Waffenlärm, der seinen Pontifikat erfüllte, trug ihm keinen Ruhm ein; dies blieb dem vorbehalten, was er als Fürst von Künstlern und Gelehrten unternahm. Den Tendenzen, welche in jüngster Zeit mehr oder minder latent vorhanden waren, verhalf er nachdrücklich zum Durchbruch, verschaffte ihnen für den Zeitraum von beinahe einem Jahrhundert fast ausschließliche Geltung, indem er sie in monumentale Taten umsetzte. Und jetzt knüpft unsere Erinnerung wieder an Julius II. an; denn auch dem Barberini war ein Künstlertalent von der Vielseitigkeit Michelangelos beschieden, nur hat ein ungünstiges Geschick über seinen Malereien gewaltet.[2]) Lorenzo Bernini war für Rom der Architekt und Bildhauer schlechthin. Urban VIII. verschaffte ihm weitesten Spielraum, um der Welt sein Können zu zeigen,[3]) und die folgenden Päpste taten wohl daran, sich zur Verwirklichung ihrer

---

[1]) Vgl. dazu den ausführlichen Abschnitt bei Reumont, Geschichte Roms III. 2, p. 612 ff.

[2]) Nach Meinung von H. Voß dürften noch Gemälde nachzuweisen sein. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, p. 18 ff.

[3]) An dem Tage, da er Papst wurde, empfing er den Künstler mit folgenden Worten: „Gran fortuna è la vostra di veder Papa Maffeo Barberini, ma assai più è la nostra, che il Cavalier Bernino viva nel nostro Pontificato." Fraschetti, Bernini, p. 41.

Pläne derselben Kraft zu bedienen. Am Interesse für den würdigen Ausbau der Kirchen, großer wie kleiner, fehlte es weder jetzt noch in der Folge, aber daß sich der Schwerpunkt von der religiös-politischen Absicht zu rein weltlichen Anschauungen verschoben hatte, bezeugt die Persönlichkeit der Päpste selbst, die nicht um der katholischen Kirche, sondern um des Kirchenstaats willen herrschten, dessen Hauptstadt schon mit Rücksicht auf die ganz singuläre Vergangenheit nicht hinter der anderer Staaten zurückbleiben durfte. Kirchen, Paläste, Villen, Brunnen, alle waren Nationalmonumente. Beim heiligen Stuhl hatte das Hofleben der kirchlichen Würdenträger seinen Angelpunkt. Von hier aus zog es immer weitere Kreise über das städtische Leben Roms hin, und „dieses ist mit der Geschichte der großen Familien, vor allem der neuen päpstlichen, verwachsen. Kardinalnepoten und Nepotengeschlechter herrschten in Rom mehr als die Päpste" (Reumont). Jeder der großen Kirchenfürsten hielt Hof; dem entsprach die Größe der Paläste, die Zahl, Weite und Bestimmung der Räume, wobei die Rücksicht auf ein enormes Gefolge, auf hohe Gäste, auf Redouten, Theateraufführungen, die Erfordernisse der Jahreszeiten, die Sitte des Wagenfahrens und der stolzen Kavalkaden, der Kunstsammlungen, Bibliotheken usw. den Ausschlag gab.[1]) Liest man die Zeugnisse der Zeitgenossen, so fällt sofort auf, daß im Leben der höchsten römischen Gesellschaft das französische Element aufs stärkste vertreten war, daß meist Ausländer, so vor allem Christine von Schweden[2]) den nachdrücklichsten Einfluß ausübten; die Papststadt rühmte sich ja stets ihrer großen Gastfreundschaft. Die stolzesten Paläste und schmucksten Villen erhielt Rom im 17. und sofern sich noch Familien zu solcher Macht emporschwangen, auch im folgenden Jahrhundert; der letzte Papst dieses Schlages war Pius VI. Auch bei Kardinal Albani hatte Winckelmann „rasende Villeggiaturen" miterlebt.

Urban VIII. maß den Kriegen seines Pontifikats mehr Bedeutung bei, als ihnen zukam. Er umzog das Belvedere, dann den Janiculus mit einer von seinem Nachfolger vollendeten Befestigung; seit dem Sacco di Roma, 1527, hatte die Engelsburg keine bedeutende Rolle mehr gespielt.

---

[1]) Vgl. Fraschetti, op. cit. p. 291.

[2]) Außer dem Abschnitt bei Ranke, Päpste III, p. 52ff. vgl. auch Moritz Brosch, Geschichte des Kirchenstaates, I. Gotha 1880, p. 481 ff. Aus dem Buch Weibels (p. 67 ff.) ist ersichtlich, daß es sich nicht so sehr um ein Nachlassen des kirchlichen Sinnes handelt, als vielmehr um das Bestreben seitens der Ecclesia triumphans, ihre Machtfülle, die sie wohl für unermeßlicher halten mochte, als sie wirklich war, der Welt durch Glanz und Prunk zu zeigen.

Urban veranlaßte die durchgreifendsten Veränderungen und gab ihr im wesentlichen die heutige Gestalt;[1]) hätte eine zweite Plünderung der Stadt bevorgestanden, es wäre nicht möglich gewesen, die Vorkehrungen Urbans zu übertreffen, ja selbst im Vatikan schuf er ein ganzes Arsenal.[2]) Für neue Kanonen und das Tabernakel in St. Peter mußten bekanntlich das Pantheon und die Rippen der Peterskuppel die Bronze liefern, und es mutet wie ein Hohn an, daß der Papst dem beraubten Römertempel gleichsam zur Entschädigung die meskinen Glockentürmchen aufsetzte (1634)[3]). Die größte Aufgabe, die er seinem Architekten Lorenzo Bernini stellte, nämlich der Bau der majestätischen Fassadentürme von St. Peter, welche die im Plane Madernas konzipierten an Monumentalität noch weit übertreffen sollten, wurde von mißgünstigem Geschick heimgesucht.[4]) Im Baldachin (1633) und anderweitiger Ausstattung gelang es Urban, für alle Zeiten das Seine zum Schmuck und zur Größe des St. Peter beizutragen.[5]) Das übrige, das er auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst geschaffen, die Fassaden von Sta. Bibiana und St. Anastasia,[6]) die Kapellen von S. S. Domenico e Sisto und S. Crisogono, der Umbau von S. S. Cosma e Domiano sowie die Westfronte des Collegiums der Propaganda fide beanspruchen geringere Bedeutung. Mit dem Barberinipalast aber, an dem sich Maderna, Bernini und Borromini beteiligten, setzt eine andere Phase der Palastarchitektur ein. Eine neue Plandisposition, statt des geschlossenen

---

[1]) Borgatti, Castel St. Angelo in Roma. Rom 1890, p. 146 ff. Laut Reumont nach 1626 (p. 743). Urbans Architekt war vorab Fra Vincenzo Maculano. Zuerst fiel der Borgiaturm Alexanders VI., dann wurde die Straße vor dem Kastell erweitert, die 2 äußersten Brückenbogen dem Fluß geöffnet, im Innern Kasernen, Magazine, Kasematten gebaut, alte Bastionen verstärkt und neue zugefügt; auch der verbindende Gang zum Vatikan erhielt eine neue Eindeckung.

[2]) Ciac. IV, p. 507. Armentarium Vaticanae Bibliothecae adiunxit, illudque tot armis quot quattuor millium et eo amplius militum legionibus armandis sufficere possint, instruxit (1625).

[3]) Fraschetti, op. cit. p. 78. Relazione dei lavori eseguiti dall' ufficio nel quadriennio 1899—1902, De angelis p. 56. — Im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XII, p. 121 ist eine Zeichnung des Marten van Heemskerck nach dem Pantheon publiziert, aus der hervorgeht, daß Urban die Balken wegschaffen ließ, welche die Säulen der Vorhalle verbanden und die überhöhten Bogen trugen.

[4]) Fraschetti, op. cit. p. 161 ff. mit Anführung der Dokumente. Ausführliche Darstellung bei Busiri-Vici, Le torri Campanarie della Basilica Vaticana nel secolo XVII. Rom 1899.

[5]) Fraschetti, op. cit. p. 56 ff.

[6]) Crescimbeni, Giov. Mario. L'istoria della basilica di S. Anastasia. Roma 1722, p. 15. Die Autorschaft ist zwischen Arigucci und Bernini strittig.

Vierecks ein Mitteltrakt mit weitausgreifenden Flügelbauten, also gewissermaßen eine Übertragung der Farnesina in den Monumentalstil, eine ganz neue Art der Verbindung mit dem Park, all dies sichert dem Werk eine Stelle an einem der wichtigsten Wendepunkte. Viele Brunnen trugen einst Urbans Wappen, und die wenigen, die noch bestehen, sind andern Geistes Kinder als ihre Vorgänger; ihr Urheber war Bernini, der an Stelle einer abstrakt tektonischen Form dem Wasser die ihm eigene, seit dem Altertum eng mit ihm verbundene mythologische Staffage, Tritonen, Nymphen, Muscheln, Fische, Felsgestein, Schiffe usw. zurückgab. Der Papst und der Künstler wetteiferten in geistreichen Erfindungen, und ersterer dichtete, als tätiger Literat, auf einzelne der gelungenen Werke ein Epigramm.[1]) Am Fuße des Quirinalshügels sprudelte seit Nikolaus V. die Fontana Trevi.[2]) Pius IV. hatte versucht, ihr durch eine Rustikafassade auf der Seite des Palazzo Poli eine monumentale Gestalt zu geben; Urban dagegen erkannte hier eine große Aufgabe: er wollte vom Quirinalpalast aus den Anblick genießen, versetzte die Fassade auf diejenige Seite, die sie noch heute ziert, und erweiterte den Platz davor, aber weil auch sie einen Ruhmestitel des Barberinipapstes bilden sollte, bedurfte sie großartiger Ausstattung, und als Steinbruch ernannte ein Breve das Monument der Cäcilia Metella. Der damals noch pietätvolle historische Sinn des römischen Volkes verhinderte die Ruchlosigkeit. Infolgedessen mußte sich die Fontana Trevi vorläufig mit einer einfachen Fassade begnügen. Der Ummauerung des Quirinalgartens folgte der Bau der Benediktionsloggia am Palast (1635). Sein lebhaftes Interesse für die Wissenschaften dokumentierte der Papst durch Förderung des Baues der Sapienza mit Hilfe Borrominis. Mit Vorliebe hatte er schon als Kardinal in Castel-Gandolfo geweilt; wenn er als Papst dort Villeggiaturen hielt, durfte es nur in einem weitläufigen Schlosse sein, das er

---

[1]) Ob Urban VIII. wohl die Selbstironie merkte, die in dem selbst verfaßten Epigramm enthalten war:

„Bellica Pontificum non fundit machina flammas,
Sed dulcem belli, qua perit ignis aquam"?

Ein boshafter Anonymus geißelte Urbans Epigrammdichtung mit folgender Antwort:

„Carminibus fontem, non fonti carmina fecit
Urbanus Vates, sic sibi quisque placet."

Fraschetti, op. cit. p. 118. Alle kleinern derartigen Unternehmungen Berninis sind ebenda p. 115 ff. übersichtlich aufgeführt. Dazu H. Posse, Lorenzo Bernini in Thieme und Beckers Allgem. Lex. der bild. Künstler III.

[2]) Fraschetti, op. cit. p. 127 ff.

auf dem Kraterrand ob dem Albanersee in beherrschender Lage erbaute (beg. 1629).[1])

Innocenz X. Pamfili (1644—1655) ist der Allgemeinheit durch das Porträt, in welchem Velasquez die ganze Persönlichkeit mit ihrem Geistesleben festlegte, bekannter als durch seine baulichen Unternehmungen. Wenn auch die kläglichen Zustände an seinem Hofe, denen er kraft- und willenlos den Lauf ließ, seinen Pontifikat in ein schlimmes Licht rücken, so hat er doch in seinen elf Regierungsjahren viel zur Zierde der Stadt beigetragen, gleichviel, ob dies hauptsächlich zur Verherrlichung des eigenen Namens geschehen war.[2]) Den Turm, den Bernini auf der Südecke der St. Petersfassade errichtet hatte, mußte er schleifen lassen, daß er aber das wichtige Problem der Turmbauten keineswegs fallen ließ, geht daraus hervor, daß er nebst andern auch Carlo Rainaldi, den er in die Kommission für den St. Peter eingesetzt hatte, beauftragte, Projekte für die Fassade mit Türmen zu entwerfen, wobei nebst der Schönheit namentlich Sicherheit verlangt wurde.[3])

---

[1]) Außerdem zahlreiche Neubauten und Kirchenrestaurierungen: S. S. Luca e Martina am Forum, Monte di Pietà, Gesù e Maria, Kirche in der Ruine Torre Pignattara. — Der Staatssekretär Francesco Barberini ließ das Triclinium Leos III. beim Lateran restaurieren (Rohault de Fleury, Le Latran au moyen-âge, p. 277). Von Kardinal Ludovisi das Collegium Ibernese, von Onofrio Barberini das der Neophyten. Im Jahre 1642 erfolgte der Neubau des Palazzo Madama durch Großherzog Ferdinand II. von Toscana (Architekten: Marucelli und Cigoli). Baracco G., Il Palazzo Madama in Roma. Rom 1904.

[2]) Ignazio Ciampi, Innocenzo X. Pamfili e la sua corte. Roma 1878. Über Piazza Navona und Palast p. 259 ff. Ders., Un periodo di cultura in Roma nel secolo XVII. in Archivio della società Romana di storia Patria Vol. I, p. 345—393. Roma 1878. Außerdem: Vita di Donna Olimpia Maidalchini, scritta dall' Abbate Gualdi. Ragusa 1667.

[3]) Rainaldi entwarf 2 Projekte, wobei folgende Gesichtspunkte maßgebend waren: far nascere il Campanile sopra i pilastroni principali della medesima facciata (Aus Rücksicht auf die Gruppe der 3 Kuppeln, namentlich auf die mittlere, können unmöglich die innern Compartimente der Fassade gemeint sein; es kann sich nur wieder um die äußersten Flügel handeln, die ja Maderna von vornherein für Türme bestimmt hatte; die Composition mußte also naturgemäß dieselbe bleiben); aber 2. che per alleggerimento di peso ed unione nella facciata, fosse tolto di mezzo un'ordine antico fattovi dal Bernino (al che fare niun altro aveva pensato) con che pretese aggiugnere gentilezza all'ornato, grande accordamento colle cupole laterali; ed una totale corrispondenza e concerto colla gran cupola di mezzo, mostrando altresì, che operandosi a seconda di quel suo pensiero, con poco si sarebbe anche adattato il fondamento a potere il tutto reggere saldissimamente. Vgl. Filippo Baldinucci, Cavaliere Carlo Rainaldi Architetto Romano. Opere, Milano 1812.

Schon Innocenz X. hegte den Plan, den St. Peter-Platz zu vergrößern und monumental auszubauen; Carlo Rainaldi entwarf vier kleine Modelle dafür, das erste viereckig, das zweite kreisrund, das dritte oval und das letzte im Achteck. Über den Portiken befanden sich Wohnräume, teils für das Conclave, teils für die Dienerschaft des Vatikans und die Miliz. Der Tod des Papstes verhinderte die Ausführung.[1]) Der herrlichen Piazza Navona gab er die künstlerisch vollendete Westflucht: zwischen dem Pamfilipalast und dem Collegium Innocenzianum erhebt sich die Kirche St. Agnese[2]) mit schlanker Kuppel und zwei Fassadentürmen, das Werk Rainaldis und Borrominis. Vornehme Paläste hatten der Pamfilischen Unternehmung zum Opfer fallen müssen.[3]) Weniger Beifall verdient Borromini mit seiner Südfassade und der Dreikönigskapelle des Collegiums der Propaganda fide. Den Schmuck der Piazza Navona krönte Bernini durch seine unvergleichliche Brunnengruppe, wo sich auf Felsgestein, das aus dem Wasser emporragt, über zahlreichen Quellen, versteinerten Pflanzen und Wassertieren mächtige Flußgötter lagern. Damit erwarb Bernini wieder die verlorene päpstliche Gunst. Für den Damasushof des Vatikans zeichnete Algardi ein Brunnenprojekt. Auf das Jubeljahr 1650 hin plante Innozenz einen Neubau der verwahrlosten Lateranbasilika, allein er widersetzte sich dem Eifer Borrominis, der Alles schleifen und ein Werk nach seinem Sinne schaffen wollte; der Papst des 17. Jahrhunderts empfand zu viel Ehrfurcht vor dem Werke Constantins, und daher sah sich der Künstler gezwungen, auf das Vorhandene Rücksicht zu nehmen.[4]) Der Kapitolsplatz erhielt durch den Bau des

---

XIII, p. 361 ff. Abbildungen von Turmprojekten bei Letarouilly-Simil, La Basilique de St. Pierre, Tf. 32.

[1]) Baldinucci, op. cit. p. 362.

[2]) Nach Cancellieri, il Mercato u. s. f. p. 109 ff. fand die Grundsteinlegung am 15. VIII. 1652 statt.

[3]) Ciampi berichtet, daß der ältere Pamfili-Palast schon darum nicht mehr genügt hätte, weil die Orsini, Cibò und Torres von Malaga einen stattlicheren besaßen. Cancellieri gibt p. 81 ff. eine sehr weitläufige Beschreibung des Palastes. Ansicht des Platzes vor dem Umbau, bei Pompilio Totti Ritratto di Roma moderna 1638. p. 232.

[4]) Den genauen Nachweis darüber, daß Borromini die alten Stützen verwendete, d. h. je 2 in breite Mauerteile einschloß, leistet, gestützt auf Handzeichnungen in der Wiener K. K. Hofbibliothek Hermann Egger (Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, p. 154 f.). Gleichzeitig ersetzte Borromini zahlreiche alte Grabmäler des Mittelalters durch neue, con tante caprici e bizarerie (Baldinucci). Vgl. Max Dvořák, Francesco Borromini als Restaurator. Beiblatt für Denkmalspflege, p. 89 ff. (Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentral-

Museums (Gir. Rainaldi) auf der Nordseite, am Abhang von Aracoeli, den bisher nur der Marforio schmückte, seine heutige abgeschlossene Gestalt. Auf Grund des Plans Michelangelos wurde strengste Symmetrie und Übereinstimmung mit dem Konservatorenpalast gewahrt.[1]) — Über mehr als hundert Jahre hatte sich der Ausbau der Sapienza hingezogen. Innocenz bezeichnete den endlichen Abschluß durch die Errichtung der Universitätskirche St. Ivo auf so eigenartigem Grundriß, wie ihn nur Borromini erfinden konnte. Aber so wenig als die Vollendung dieses Werks erlebte der Papst diejenige des zweiten Familienpalastes an Monte Citorio;[2]) Bernini hatte ihn nur bis zum ersten Geschoß errichtet. Das Bild, das uns die Historiker von Innocenz X. entwerfen, ist dunkel; wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß er die alten schauerlichen Kerker schleifen und durch besser eingerichtete ersetzen ließ.[3]) Rom verdankt ihm viele seiner schönsten Monumente, und außer dem, was er selber inspirierte, ist noch Wichtiges zu nennen, das in seinem Pontifikat entstand, vor allem Algardis (?) entzückende Villa Doria-Pamfili am Janiculus, ein tief im Parkgrün verstecktes Schatzkästlein. Neben Bernini arbeitete sein Rivale und früherer Schüler Borromini, ein Meister, dem erst die Forschung der neuesten Zeit wieder gerecht zu werden beginnt. Er hat sich eigene, bestimmte Probleme gestellt, die Zeitgenossen wie die Nachwelt damit frappiert und den Haß der Puristen auf sich geladen, sowohl durch seinen Campanile von St. Andrea delle Fratte als auch durch die Fassade des Oratoriums des heiligen Filippo Neri. Für den Kardinal Mazzarini baute der jüngere Martino Lunghi die säulenreiche Fassade von S. S. Vincenzo e Anastasio.

Die große Epoche des 17. Jahrhunderts konnte für Rom an Be-

---

kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1908). — Ciac. IV, p. 648 f. „et quia non recte factum videbatur, ut in eius restauratione parietes a Constantino excitati, et columnis pulcherrimis innixi deicerentur; ideo ingenioso opere consultum est, ut remanentibus omnino integris antiquissimis parietibus, novam illi superadderent formam, qua simul et vetustas servaretur et venustas adderetur." Von den erwähnten erneuerten Grabmälern sind bei de Rossi, Studio II. einzelne abgebildet. Tf. 37—44.

[1]) Erst 1654 ganz vollendet. Vgl. Michaelis op. cit. Röm. Mitteil. VI, p. 52. Nach Justi, Velasquez II, p. 193, stattete Innocenz X. dem Museum am 9. März 1650 seinen feierlichen Besuch ab.

[2]) Fraschetti, op. cit. p. 216. Der Palast wurde etwas nach 1647 begonnen.

[3]) Reumont, Römische Briefe I, p. 159. Die Inschrift lautete: Justitiae et clementiae securiori et mitiori reorum custodiae novum carcerem Innocentius X. P. M. posuit anno Domini MDCLV.

deutung nichts einbüßen, solange Bernini von seiten der Päpste ein so weites Feld für seine Tätigkeit zugewiesen erhielt, und solange diese eine so bis zur Leidenschaft lebhafte Bauinitiative besaßen, und ihnen Mittel und dazu Talente wie Bernini zur Verfügung standen. Unter einem päpstlichen Dreigestirn feierte Rom die letzte Blüte der Kunst. Der dritte im Bunde war Fabio Chigi, der Papst Alexander VII. (1655—1667).[1]) Auch über ihn hat die Nachwelt — wenigstens vereinzelte Stimmen — ein hartes Urteil gefällt, doch alle die herrlichen Schöpfungen, die einst seiner Prunkliebe schmeichelten und heute vielfach zu den Wundern Roms zählen, haben auf Keinen ihre Wirkung verfehlt.[2]) Von ihm erbettelte der Sonnenkönig den größten Künstler für den Louvrebau,[3]) er empfing in prunkvollstem Zuge Christine von Schweden, bekam aber auch die nachteiligen Folgen ihrer verschwenderischen Lebensweise zu kosten. Ihr zu Ehren rüstete Bernini die Porta del Popolo auf und führte hernach die so nachteilige Restaurierung der nahen Kirche durch. (1658). Das Pantheon mit seinen zum Teil neuen Säulen in der Vorhalle offenbarte erst die gediegene Pracht seiner Massen mit dem ruhigen, geschlossenen Umriß, als es, dank päpstlicher Verordnung, von beengender Umgebung befreit, den geräumigen Platz völlig beherrschen konnte. So schenkte Alexander der Stadt Rom ihren Festsaal, die Piazza Colonna; St. Peter und Vatikan jedoch bleiben des Chigi unverlöschliche Ruhmestitel. Ehedem versteckt und eingeengt,[4]) einen kleinen Platz erdrückend, erhielt St. Peter den Raum, der seiner Herrschererscheinung gebührt, um vor den Augen der gläubigen Welt als ihre Hochburg zu thronen. Den Platz umschließen in herrlichem Schwung die Kolonnaden,[5]) in denen

---

[1]) Leandro Ozzola, L'arte alla corte di Alessandro VII. Archivio della società Romana di storia Patria Vol. XXXI. Fasc. I—II. Roma 1908. Außerdem von älterer Literatur: Gasparo Alveri, Roma in ogni stato, dedicata alla Santità di N. S. Alessandro VII. Roma. Mascardi 1664. Außer der eingehenden Schilderung vom Einzug Christinens von Schweden bietet das Werk nichts Neues.

[2]) Pallavicini, Vita di Alessandro VII. Prato 1839. p. 286.

[3]) Fraschetti op. cit. p. 337 mit Anführung der zwischen dem König und dem Papst gewechselten Briefe.

[4]) Vgl. Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipsius origo. Rom 1694: Fù necessario nella dilatazione di questo Portico demolire gran numero di case per situare quei Bracci circolari, p. 177.

[5]) Über die rein praktische Absicht der Colonnaden vgl. Pallavicini op. cit., p. 181 ff.: „Ma questa piazza come era tutta scoperta, così faceva patire inestimabile nocumento e agli addobbi delle carrozze e ai corpi de' cavalli e dei carrozzieri, or sotto la pioggia del verno, or anche sotto la sforza dell' estivo solstizio, nel qual tempo si fanno quivi le più celebrate funzioni." Ebenso Carlo Fontana, op. cit.

die antiken Portiken größten Stils, hinsichtlich des Zwecks und der Ausdehnung wieder aufleben; sie rücken die Fassade mit ihrer kolossalen, wuchtigen Formensprache in die nötige Entfernung, halten sie aber zugleich in festem Verband. Der große Platz erforderte die denkbar eindrücklichsten und einfachsten Formen. Noch nie hatte der Barockstil so Feierliches geschaffen, wie diese Vertikalen mit dem horizontalen Gebälk darüber; noch nie hatte er Gruppierung von Massen mit Linienführung in solcher Abgeklärtheit vereinigt. Hier offenbarte er die lauterste Kristallisation seiner vornehmsten Ideen, und die Wirkung des Ganzen wäre eine vollendete, hätte nicht schon früher ein mißgünstiges Geschick über St. Peter gewaltet. Nach dem majestätischen Schritt der Kolonnaden muß das Drängen und Schieben, das Einklammern und Vollstopfen an der Fassade geradezu beleidigen, und die verstreuten Statuen auf der Attika halten den Vergleich mit dem stattlichen Heer von Heiligen, das auf der Zinne der Kolonnaden fußt, und in welchem das Fortissimo der Säulen leise verklingt, entfernt nicht aus. Der ernsten gediegenen Pracht draußen folgt drinnen im fernsten Halbrund der Kirche der höchste mystische Zauber, die Gold- und Lichtekstase der Barockkunst in der Cathedra Petri.[1]) Der Aufstieg in den Vatikan, bisher dunkel, eng, unregelmäßig, verwandelte sich unter Berninis Meisterhand in einen breiten, lichten Aufgang, dessen Ende sich in weiter Ferne zu verlieren scheint;[2]) mit weiter Öffnung, von der Putten die schwere Draperie zu heben bemüht sind, verband dieser Künstler die beiden festlich heitern Räume der Sala ducale (1656—1658) und führte am Ospedale di Sto. Spirito bei Anlaß einer Restaurierung ein großes Portal auf. Den Platz vor Sta. Maria sopra Minerva schmückte er mit dem vom Elefanten getragenen Obelisken.[3]) Borromini vollendete die Ivokirche der Sapienza, nämlich den kuppelartigen Turm, der sich in Spiralen mit Türmchen und Zinken emporringelt (fertig 1660). Für Befreiung Roms von der Pest hatte der Papst der Madonna eine Kirche gelobt (1656); Rainaldi führte den

p. 177. Die unten zu erläuternden Entwürfe Berninis sowie alle betreffenden Dokumente bei Fraschetti op. cit. p. 314 ff. Der Grundstein zu den Colonnaden wurde am 28. Juli 1656 gelegt. Dazu: Letarouilly-Simil, Le Vatican etc. Place St. Pierre, Tf. 2.

[1]) Es handelte sich um eine würdige Fassung des alten Stuhls, der bisher in einem Seitenschiff gestanden hatte. 1657 wurde Berninis Projekt gebilligt, aber erst 1662—1665 erfolgte die Aufstellung der Statuen. Fraschetti, op. cit. p. 328 ff.

[2]) Ders., op. cit. p. 316 f.: „il quale (Alexander VII.) pareva volesse ingigantire e render sublime tutto ciò che lo atterminava." Bau der Treppe 1663—1665.

[3]) Ders., op. cit. p. 300, Abbildung der zahlreichen Vorstudien, sämtlich auf der Chigi-Bibliothek. Der Obelisk wurde im Jahre 1667 errichtet.

eigenartigen Bau von Sta. Maria in Campitelli auf.[1]) Alexander erwarb die urbinatische Bibliothek und richtete zu deren Aufnahme im Vatikan neue Räume her. Zahlreiche Plätze ließ er erweitern, so auch den vor Sta. Maria della Pace,[2]) wobei die Kirche eine prunkvolle Fassade erhielt, welche weiten Raum zu ihrer Wirkung voraussetzt. Ebenso bedachte er Sta. Maria in Via lata mit einer Schauseite,[3]) und setzte viele von Roms schönen Brunnen in Stand.[4])

In seinen Pontifikat fällt die Entstehung von einzelnen Monumenten, die für den Kunstcharakter Roms im 17. Jahrhundert maßgebende Bedeutung beanspruchen: die Vollendung der Fassade von St. Andrea della Valle und die höchst originelle Ausgestaltung der Piazza del Popolo, die den Fremden, wenn er durch die gleichnamige Porta zuerst die Stadt betrat, sofort mit einer Überraschung empfing, nämlich den drei tiefen auf den einen Obelisken gerichteten Straßenprospekten und den zwei Kuppelkirchen an ihren Fronten (von Bernini und Rainaldi).[5]) Der von Maderna begonnene Familienpalast bei St. Apostoli wurde unter Flavio Chigi durch Bernini im neuen Stil gebaut. Agostino, der Bruder des Papstes, besaß Ariccia und ließ daselbst von demselben Meister die reizende Kuppel-

---

[1]) S. Maria in Portico in Campitelli. Memorie insigni dal P. Lugi Pasquali. 2. ed. Roma 1899, p. 48.

[2]) Pallavicini, op. cit. p. 178 ff. Alessandro adunque per pubblica e privata ragione affezionato a quel tempio, lo rinnovò per poco da' fondamenti, gli aprì strade e piazze d'intorno, fe' per così dire ringiovanir le cappelle, vi distese un bel pavimento di marmi. Dies geschah laut Inschrift, welche dieselben Motive namhaft macht, im Jahre 1657.

[3]) Der Bau der neuen Fassade erstreckt sich auf die Jahre 1658—1662. Vgl. Luigi Cavazzi, La diaconia di S. Maria in Via lata e il monastero di S. Ciriaco. Roma 1908, p. 130.

[4]) Es handelt sich laut Leandro Ozzola um die Acqua Acetosa (1661 durch Bernini), den Brunnen vor Sta. Maria in Trastevere (1659), die Fontana delle Tartarughe, die Brunnen auf der Piazza Colonna, unterhalb des Kapitols und auf der Piazza Navona „verso li Calderari", 1660. Erweitert wurden die Plätze vor dem Collegium Romanum, vor Sta. Maria in Vallicella, von Monte Giordano, vor S. Carlo ai Catinari und Sta. Maria del Popolo. Der Erweiterung des Corso mußte der Marc-Aurelsbogen zum Opfer fallen. Erweitert hat er auch die Via del Plebiscito. — Für die Galerie des Quirinalpalastes plante der Papst einen großen Gemäldecyclus. Vgl. Passeri, Vita del Mola, Ausg. von 1772, pag. 392.

[5]) Beide Kirchen wurden gleichzeitig nach Rainaldis Plan begonnen (1662). An Sta. Maria in Monte Santo änderte Bernini unter Mitwirkung Fontanas nebst der Laterne den kreisförmigen Grundriß zu einem Oval ab, ebenso die Laterne von Sta. Maria dei Miracoli. Die Vollendung erfolgte 1678, die Aufrichtung der Türme erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

kirche mit zwei Türmchen und „Kolonnaden" aufführen, gleichzeitig mit dem Ausbau des Schlosses von Castel-Gandolfo (1660) und der Kuppelkirche daselbst.

Wäre Clemens IX. Rospigliosi (1667—1669) eine längere Regierungszeit beschieden gewesen, so hätte er sich würdig seinen Vorgängern angereiht; aber seine Hauptunternehmung blieb Entwurf. Die Bedeutung der Lage von Sta. Maria Maggiore auf der Höhe des Esquilin hatte sich durch die drei großen von Westen heranführenden Straßenzüge Sixtus' V. noch gesteigert; sie verlangte eine würdigere Schauseite als sie der Barockstil der Chorpartie zu gewähren pflegte; schon die Kuppeln der Praesepe- und Borghesekapelle schienen dazu aufzufordern, und außerdem plante der Papst die Errichtung von zwei neuen, ebenfalls in Kuppeln sich wölbenden Mausoleen am Ende der Seitenschiffe, für sich und Alexander VII.[1]) Der große Plan wurde bald fallen gelassen; denn weder die Zeichnung Berninis noch das Holzmodell zeigen die neuen Kapellen; Clemens wollte sich sein Grabmal in der neuen Tribuna errichtet haben, die sich mit ihrer auf Stufen erhobenen Portikus bis zum Obelisken Sixtus' V. erstrecken sollte; aber der Neubau, der in seiner Großartigkeit die unmittelbare zeitliche Nähe der Kolonnaden von St. Peter spüren läßt, kam nie zu stande.[2]) Während Bernini am Holzmodell arbeitete, starb der Papst, und die Rospigliosi weigerten sich, die hohen Kosten zu tragen. Clemens IX. verdankte Rom den Statuenschmuck der Engelsbrücke.[3])

---

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 384, auf Grund eines Briefs im Archiv von Modena, mitgeteilt ib. N. 1.

[2]) Der Entwurf befindet sich im Kapitulararchiv von Sta. Maria Maggiore und ist bei Fraschetti p. 381 abgebildet.

[3]) In die Regierungszeit Clemens' IX., 1668, fällt die Errichtung der Fonsecakapella im S. Lorenzo in Lucina, von Bernini. Fraschetti, op. cit. p. 374.

Viertes Kapitel.

Aufklärung und Klassizismus.

Der mächtige Kunststrom, der seit Jahrhunderten — allerdings mit der langen, einem Winterschlafe ähnlichen Unterbrechung — dem römischen Boden entstiegen war, der Italien und andere Länder befruchtet hatte, nahm im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts an Stärke merklich ab; um nicht ganz zu versiegen, mußten ihm von außen neue Kräfte zugeführt werden. Das Papsttum schien in Aufgaben erschöpft, und bald nach der Glanzperiode starb Roms größter Künstler jener Zeit. Nicht die Aufklärung, die allerdings auch an die Pforten des Vatikans pochte und gewaltig am Ansehen des Papsttums rüttelte, trug die Schuld; sie hätte eine Bautätigkeit, wäre für diese der Wille überhaupt vorhanden gewesen, nicht unterbunden. Es war, im Gegenteil, fast Naturnotwendigkeit, daß die Kräfte einmal versiegten. Zwar entstanden im 18. Jahrhundert noch Werke, auf die Rom stolz sein darf; aber was will ihre Zahl, berücksichtigt man die Vergangenheit der Stadt, im Verhältnis zu dem langen Zeitraum von etwa 130 Jahren bedeuten, die noch folgten? Die psychologische Analyse der Zeit, die wir als Klassizismus bezeichnen, dürfte zu dem Resultat führen, daß Italien ganz überwiegenderweise um seiner größten Vergangenheit, der Altertumsperiode willen, den Mittelpunkt der geistigen Interessen Europas bildete,[1]) und zu allem, was un-

[1]) Den antiquarischen Interessen Roms, den Funden und Sammlungen hat Reumont (Geschichte Roms) einen bemerkenswerten Abschnitt unter dem Titel: Das alte Rom im neuen, gewidmet. Vgl. Justi, Winckelmann II, p. 139 ff. Ders., Velasquez II, p. 193. Das literarische und künstlerische Leben Roms gegen Ende des 18. Jahrhunderts, den Einfluß Winckelmanns, Mengs' und Goethes hat Otto Harnack in seinem Buche: „Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte" zusammenfassend und übersichtlich dargestellt. Weimar 1896. Dazu: Reumont, Neue Röm. Briefe II, p. 158 ff. Römische Familien. Zustand des Feudaladels im 18. Jahrhundert.

abhängig von diesen Tendenzen entstand, lieferte Rom wenig mehr als einige künstlerische Traditionen. Man kann, wie schon gesagt, die Geschichte des Barockstils in Rom nicht mit dem Todesdatum Berninis abschließen; er hatte immerhin noch Lebenskraft genug, um sich bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts zu erhalten. Aber was die Zeit erfüllt und bestimmt, ist nicht dessen ausschließliche Herrschaft, sondern was sich schon in der höchsten Blüteperiode angebahnt hatte, der Prozeß der Assimilierung mit ältern Kunstideen. Den ersten Anstoß dazu gab die neue unerhörte Kraft, die von der Antike ausging, und nicht mehr bloß die äußeren Formen, sondern in zunehmendem Maße das Wesen, allerdings zuerst wiederum durch das Medium der Hochrenaissancemeister, erkennen ließ.

Clemens X. Altieri (1670—1676) gab der Kirche Sta. Maria Maggiore durch Rainaldi die Chorfassade, d. h. eine barocke Ausstattung des alten Gemäuers, die uns im Vergleich mit Berninis Projekt wie eine Resignation anmutet. Der Name dieses Papstes würde ohne den großen Palast seines Nepoten[1]) und ohne die zweite Fontäne auf dem Petersplatz in der Kunstgeschichte kaum genannt. Innocenz XI. Odescalchi (1676—1689) eiferte gegen die Verschwendung, an die sich der päpstliche Hof seit Dezennien gewöhnt hatte,[2]) und was er tat, beschränkte sich auf das Restaurieren von Kirchen. Alexander VIII. Ottoboni ist allenfalls durch sein prunkvolles Grabmal im St. Peter einer kurzen Erwähnung wert,[3]) und die Tätigkeit Innocenz' XII. Pignatelli war ausschließlich auf Erfüllung rein praktischer Anforderungen gerichtet: Erweiterung des Hospitals von San Michele, Verwandlung des Neptuntempels in ein Zollhaus, Anlage der Fahrstraße

---

[1]) Von Giovanni Antonio de Rossi aus dem Bergamaskischen. Die Rückseite schreibt Gurlitt, p. 434, dem Mattia de Rossi zu. Nach Magnan wurde der Palast vom Kardinal-Camerlengo Giov. Batt. Altieri begonnen, von Paluzzo Altieri unter Clemens X. vollendet. (Città di Roma III, p. 58.)

[2]) Der Papst suspendierte die großen Renten für die Nepoten und reduzierte alle Gehälter mit Ausnahme desjenigen Berninis; diesem trug er auf, den Lateranspalast zu restaurieren, weil er ihn zum Antikenmuseum und zur Bewahrungsanstalt bestimmte. — In seinen Pontifikat fällt der Bau der Paläste Muti-Papazzuri (nach Gurlitt, p. 435, von Mattia de Rossi) und Colonna di Sonnino (nach Letarouilly um 1680 von Giov. Antonio de Rossi), sowie die Avila-Kapelle an Sta. Maria in Trastevere (von Antonio Gherardi, 1685) „fatta con bizzarra e capricciosa architettura" (Titi).

[3]) 1690 Ausbau der Corsofassade des Palazzo Doria durch Valvassori (Letarouilly, p. 129).

zum Kapitol und die der Ripa grande.[1]) Für die Kunstgeschichte kann einzig der Ausbau des Pamfilipalastes an Monte Citorio zu Verwaltungszwecken — Curia Innocenziana — einige Bedeutung beanspruchen. In demselben Sinne fuhr Clemens XI. Albani (1700—1721) fort, indem er Kirchenrestaurierungen im größten Maßstab betrieb. Mit dem Umbau von Sti. Apostoli (1702) gab er Rom die letzte Barockkirche,[2]) und in der Ripetta, einem kleinern mit Rücksicht auf S. Girolamo degli Schiavoni komponierten Hafen, dürfen wir eine der glücklichsten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts sehen.[3]) In recht ungünstigem Licht aber zeigt sich Clemens dadurch, daß er einen Teil des Colosseums in eine Salpeterfabrik verwandeln ließ.[4]) Innocenz XIII. Conti (1721—1724) verband den spanischen Platz der mit Kirche Sta. Trinità dei Monti durch die spanische Treppe, zugleich den langen Prospekt vom Tiberufer her fortsetzend und zielbewußt auf die genannte Kirche hinführend, ein Werk, das dann Benedikt XIII. Orsini (1724—1730) zum Abschluß brachte. Er gab der Paulsbasilika die neue Portikus und nahm als wichtigste künstlerische Aufgabe den Ausbau der lange vergessenen Fontana Trevi wieder in Angriff. Sein Tod brachte die Arbeit abermals ins Stocken, und auch seinem Nachfolger, Clemens XII. Corsini (1730—1740), der sonst das stagnierende künstlerische Leben wieder in Fluß zu bringen verstand, war es nicht vergönnt, sie zu vollenden.[5])

Die Interessen dieses Papstes erstreckten sich wieder gleichmäßig auf das, was der Boden Roms an Schätzen des Altertums spendete —

---

[1]) Entwurf von Carlo Fontana und Mattia de Rossi, um 1693. 1695 Neubau von St. Antonio dei Portoghesi durch Martino Lunghi d. j. und Paolo Falconieri.

[2]) Bonelli, Memorie storiche della basilica constantiniana dei ss. XII. Apostoli di Roma. Rom 1879. Vollendung unter Benedikt XIII.

[3]) Heute zerstört, nur in Abbildung erhalten bei Letarouilly, Tf. 349.

[4]) H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Altertum, bearb. von Chr. Hülsen I. 3, p. 286. — Von Restaurierungsarbeiten seien genannt: Die Fassade von St. Anna dei Palafrenieri, Decke in S. Clemente, Zugang und Vorhof von S. Teodoro, Portikus von Sta. Maria in Trastevere, Brunnen vor Sta. Maria in Cosmedin, welche Kirche seit 1718 eine neue Fassade erhielt (heute durch eine stilgerechte ersetzt), Crescimbeni, Giov. Mar. Stato della basilica di Sta. Maria in Cosmedin. Roma 1719, p. 40. Völlige Restaurierung von S. S. Pietro e Marcellino und von Sta. Maria in Monticelli, Vergrößerung des Hospizes von S. Michele und der Annona, neben dem Aufgang Michelangelos zum Kapitol eine begleitende Treppe und auf die Balustrade eine Statue der Minerva oder Roma (Michaelis, Röm. Mitteilgn. VI, p. 56).

[5]) Giambattista Gaddi, Roma nobilitata nelle sue fabbriche della Santità Nostra Signore Clemente XII. Rom 1736.

die kapitolinische Sammlung hat er durch reichliche Schenkungen vermehrt — sowie auf kirchliche Werke und Nutzbauten. Schon als Kardinal hatte er sich bei Porta San Pancrazio die Villa Corsini gebaut; ihm blieb es vorbehalten, einer der bedeutendsten Kirchen, dem Lateran, zu dessen endlicher Vollendung alle Jahrhunderte das Ihre beigetragen, als würdigen Abschluß die Ostfassade zu geben.[1]) (Von Al. Galilei, beg. 1735.) Sie war Roms letztes großes Werk der Kirchenbaukunst, der Barockstil sprach hier sein letztes gewaltiges Wort; daß es freilich ganz seine eigene Sprache war, darf nicht mehr behauptet werden. Ebenbürtig steht neben der Fassade das Mausoleum der Corsini. Während Clemens XII. den Constantinsbogen restaurierte, schwanden die letzten Reste der Thermen desselben Kaisers bei der Errichtung einer Dragonerkaserne auf dem Quirinal. Als Abschluß des Platzes ließ er durch Fuga den Consultapalast als Sommerwohnung für den Staatssekretär, sowie als Sitz der von Sixtus V. gegründeten Consulta und des Gardekorps bauen und den Familienpalast in Trastevere größer und stattlicher aufführen. Galilei erhielt den Auftrag für die Fassade der Florentiner Nationalkirche.

Mit ähnlicher Entschlossenheit nahm Benedikt XIV. Lambertini[2]) (1740—1758), begünstigt durch eine lange Friedenszeit, die architektonischen Aufgaben in Angriff. Zunächst mußten wieder Bedürfnisse der Kirchenbaukunst erfüllt werden. Sta. Maria Maggiore erhielt (1743) durch Fuga eine neue Ostfassade mit Atrium und Loggia, wobei den alten Mosaiken zugleich Schutz und dekorative Wirkung gesichert war.

---

[1]) Rasponi, De Basilica et patriarchio Lateranensi, Rom 1656. Crescimbeni e Baldeschi: Stato della S. Chiesa papale Lateranense nell'anno 1723. Die Fassade samt ihrer durch korinthische Säulen gebildeten Vorhalle war mosaiziert. Vgl. auch Rohault de Fleury, Le Latran au moyen-âge, p. 17. Crescimbeni verzichtet auf eine eingehende Beschreibung der Fassade „perchè dovendosi in breve gettare a terra, per surrogare adesso una Facciata magnifica e corrispondente alla qualità singolare della Chiesa" (p. 51). Für die neue Fassade wurden 21 Projekte eingereicht, die heute im Archiv des Laterans, nach andern in der Academia di S. Luca aufbewahrt sein sollen. Die Nachforschungen des Verfassers verliefen resultatlos. Auch Pozzo hat sich, in Anlehnung an Borromini mit dem Thema beschäftigt (Perspectiva pictorum usf. III 63—67). — Während Galilei das Modell anfertigte, vollendete er zugleich die O. S. des Palastes, wobei das Triklinium Leos III. ganz beseitigt wurde.

[2]) Zur Charakteristik dieses Papstes vgl. außer Justi auch Moritz Brosch, Geschichte des Kirchenstaates, Gotha 1882 II, p. 88 ff. „Benedikt war nicht das Ideal eines Papstes, wie es den großen Vorgängern auf Petri Stuhl vorgeschwebt hat; allein man kann ihn ohne Übertreibung als das Ideal eines Papstes seiner Zeit, des Jahrhunderts der Aufklärung bezeichnen."

In unglücklichem Wetteifer mit Galileis Lateranfassade führte Gregorini eine solche an Sta. Croce in Gerusalemme[1]) (1744) auf, und Vanvitelli, der an Sta. Maria degli Angeli eine Kapelle zu errichten hatte, verdarb und entwertete Michelangelos großartigen Saal (1749). Das Unrecht, das so viele Zeiten dem Kolosseum zugefügt, wollte Benedikt sühnen, indem er es dem Andenken der hier gemordeten Märtyrer weihte und Kreuzstationen anbrachte, die den Bau zugleich vor Profanierung zu schützen hatten.[2]) Ihm erst war es vergönnt, durch eine Inschrift die vorläufige Vollendung des Prachtbaues der Fontana Trevi zu verkünden (1762). Während die unvermeidliche Fassade unter dem Einfluß der neuen Tendenzen steht, wirkt Berninis Geist, der ja die Entwürfe dazu beeinflußte, ungeschwächt in den prachtvollen Gruppen von Felsen, Wasserströmen und Flußgöttern mit Seepferden. — Das Hadriansmausoleum hatte durch Jahrhunderte hin als Zufluchtsort und Festung der Päpste und als ihre Rüstkammer gedient; sollte es sich nicht auch als Eigentum des obersten Priesters der Christenheit ausweisen dürfen, nachdem sie ihm schon längst den Namen der Engelsburg gegeben und damit Besitz von ihm genommen hatte? Auf des Papstes Veranlassung stellte Verschaffelt den bronzenen Engel auf der obersten Zinne auf (1770). Benedikt war kein Freund großer Zeremonien; es heißt, er habe das Kasino im Quirinalsgarten gebaut, um mit dem König von Neapel eine ungezwungene Begegnung zu haben.[3]) In einer neuen Nische barg er das Mosaik aus dem Triklinium Leos, dessen letzte Überreste Clemens XII. hatte schleifen lassen. — Alle Tendenzen des Villenbaues und der vollendeten Antikensammlung faßte der Kardinal Albani noch einmal zu einem Wunderwerk der Komposition zusammen. „Sonst hatte man Villen mit Antiquitäten gefüllt, hier war eine Villa für diese gebaut worden; sie sollten hier nicht zusammengehäuft sein, sondern leben und verstanden werden",[4]) und noch nirgends war die Landschaft in ihrem weitesten Umfang mit gleichmäßiger Wertschätzung von Ebene und Gebirge so sehr als wesentlicher Bestandteil des Ganzen mit hineingezogen worden.

---

[1]) Besozzi, La storia della basilica di Sta. Croce in Gerusalemme. Roma 1750.

[2]) Justi, Winckelmann II, p. 143.

[3]) Ders., a. a. O. p. 142. Es bestand aus einem Korridor mit 2 Kabinetten an beiden Enden. Man beachte auch die reizvoll novellistische Schilderung jener Begegnung bei Gorani, p. 35 ff. Das Casino ist auf einem Gemälde des Giovanni Paolo Pannini im Museo Nazionale in Neapel dargestellt (Ricevimento di Benedetto XIV.), abgeb. in L'Arte, Anno XII. Fasc. I. Fig. 3, p. 21.

[4]) Justi, Winckelmann II, p. 289 ff.

Diese glückliche Epoche, in welcher sich der Papst wieder einmal als Herr der Künste und Wissenschaften fühlen durfte, bedeutete leider nur den sonnigen Abendfrieden vor stürmischer Zeit. Clemens XIII. Rezzonico (1758—1769) und Clemens XIV. Ganganelli (1769—1774) sahen sich von Aufgaben ganz anderer Art in Anspruch genommen. Den Zwiespalt zwischen den die Welt im Sturme erobernden Ideen der Aufklärung und den Jahrhunderte alten Rechten und Ansprüchen der katholischen Religion, der Kirche, des Papsttums sollten sie als ihre obersten und verantwortungsvollsten Vertreter zugunsten der feindlichen Neuzeit entscheiden; sie sollten sich ihrer kräftigsten Stütze berauben, und keinen Ersatz dafür beanspruchen dürfen?[1]) Es ist bezeichnend, daß in dieser Periode nur die antiquarischen Interessen und zwar durch Museumsbauten gewahrt wurden.[2]) Die Kirche des Maltheserpriorats auf dem Aventin, das wunderliche Werk des eigenartigen Piranesi, zeigt das ohnmächtige Ringen des alten Barockstils, über den sich das mißverstandene Neue wie ein Leichentuch ausbreitet. Das übrige, was geschaffen wurde — es ist wenig genug — fällt für uns kaum in Betracht. Dem Ganganelli hatte der schwere Kampf zwischen den Forderungen der Gegenwart und der Vergangenheit bald das Leben gekostet. Pius VI. Braschi (1775—1799) konnte, bevor ihn die

---

[1]) Wie man in jener stürmischen Zeit den Wert des Papsttums auffaßte, schildert am anschaulichsten Gorani (op. cit.). Von Clemens XIV. wird seine Gelehrsamkeit und die Kenntnis seines Zeitalters gerühmt, indem er eingesehen habe, daß die Päpste im 18. Jahrhundert nicht mehr jene Autorität brauchen konnten, die sie in „minder aufgeklärten Zeiten" besessen, p. 68. Als einst ein Diplomat, der Graf Rivera, Clemens XIII. in Tränen fand und dieser als Ursache davon das Verhalten Portugals angab, antwortete der Graf: „Euere Heiligkeit werden sich noch gar manche Verlegenheiten und Kränkungen zuziehen, weil Sie sich nicht erinnern wollen, daß wir schon hoch hinauf ins 18. Jahrhundert gekommen sind" (p. 125). Die Eigenschaften, die damals einen Papst empfahlen, waren nebst unbescholtenem Ruf angenehmes Äußeres (worauf namentlich Pius VI. sehr viel Gewicht legte), Redlichkeit, Offenherzigkeit, Freimütigkeit, meist nicht gerade diplomatische Tugenden; all dies war mehr oder minder in den beiden letzten Clemens vereinigt. Außerdem wird Ganganellis Mäßigkeit und Menschlichkeit gerühmt. Zu Clemens XIV. vgl. Ganganelli, Papst Clemens XIV., seine Briefe und seine Zeit. Vom Verfasser der römischen Briefe. Berlin 1847, speziell p. 36 ff. Außerdem Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, p. 9

[2]) Gorani erzählt von demselben Grafen Rivera, er habe einmal bei Besprechung der Zeitläufe geäußert: „Ich meine, daß wir bald für unsere Herren nichts weiter mehr zu Rom zu tun haben werden, als ihre Sammlungen von Statuen und Gemälden zu komplettieren (p. 126).

Wogen der französischen Revolution fortrissen, aufatmen und das Papsttum genießen, da Gott es ihm gegeben hatte. In Erinnerung an die schöne Vergangenheit konnte er Reichtümer sammeln, Nepoten groß machen und sich ohne tiefen Glauben seiner Würde freuen.[1]) Mit der Sakristei von St. Peter[2]) (1776—1780) erhielt Rom das letzte Werk des kirchlichen Klassizismus, im Palazzo Braschi den letzten Nepotenpalast. Die Neuaufstellung der Rossebändiger auf dem Quirinal, die Errichtung des Obelisken vor Sta. Trinità dei Monti, hauptsächlich aber das Museo Pio-Clementino, bezeugen sein lebhaftes Interesse für die Antike.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts hatte das meist sieche Kunstleben Roms ab und zu wieder Kräfte gesammelt und sich zu einzelnen großen Taten aufgerafft, allein es war nur ein kurzes Aufflackern, und als der Papst gefangen Rom verließ, sank auch die alte Zeit, müde und überlebt, dahin. Als dann Pius VII. Chiaramonti seinen Sitz wieder in der ewigen Stadt aufschlug, sah sich das Papsttum einer ganz veränderten Welt mit neuen Forderungen gegenüber. Seine Aufgabe für die Kunstgeschichte hatte es durch viele Jahrhunderte erfüllt, und was in der Folge auf seine Initiative hin entstand, für die katholische Konfession oder für die Antike, knüpft einzig der Idee nach an die große Vergangenheit an. Lange bevor die politische Größe des Papsttums der Weltgeschichte ihren Vergänglichkeitstribut zahlte, hatte sich dieses seiner Bedeutung für die Kunst begeben.

---

[1]) „Nepotismus ist die Alltagskrankheit des Papstes Pius VI. Hätte er vor 3 Jahrhunderten auf dem Stuhl gesessen, so würde er gewiß aus seinem Neffen den größten Fürsten Italiens gemacht haben. Gorani, op. cit. p. 59 f. Derselbe Autor war Zeuge davon, wie eine alte Frau überlaut hinter dem betenden Papst rief: „Der Papst spielt seine Rolle vortrefflich, aber wir wissen doch, daß er nichts glaubt."

[2]) Cancellieri, Francesco. Sagrestia vaticana, eretta dal regnante pontefice Pio Sesto. Roma 1784.

Zweiter Hauptteil.

Wesen und Entwicklung der Architektur Roms vorab seit 1630.

Erstes Kapitel.

Die Künstler.

Die Forschung hat noch immer schwer unter dem großen Mangel publizierter Archivalien, die speziell auf die Künstler Bezug nehmen, zu leiden; es ist daher die Sache, in Rom ansässiger Gelehrter der Wissenschaft den Dienst solcher Veröffentlichungen zu leisten; denn bevor diese unentbehrliche Grundlage geschaffen ist, verbietet es sich von selbst, eine brauchbare Künstlergeschichte zu schreiben. Fraschetti ist mit seiner umfassenden Berninibiographie als nachahmenswertes Beispiel vorangegangen; wo aber das archivalische Material fehlt, wird es der Forschung stets versagt bleiben, in die Tiefe zu dringen. Nach diesem Gesichtspunkt verlangt auch der folgende Versuch, die namhaften Künstler der in Frage stehenden Periode wenigstens in ihrer Stellung innerhalb der künstlerischen Entwicklung und in ihrer Bedeutung für dieselbe zu begreifen, seine Beurteilung.[1])

Die Epoche Pauls V. bildet, wie Riegl[2]) überzeugend dargelegt hat, den Übergang zu einem neuen Stil, der um 1630 mit der Tätigkeit Berninis für die Familie Barberini einsetzt; sein unmittelbarer Vorläufer ist

---

[1]) Die Grundlage für die Geschichte des Barockstils in Italien bildet Gurlitts zusammenfassende Darstellung; da er die Werke unter den betreffenden Künstlernamen einordnet, so verzichtete Verfasser auf eine Wiederholung, setzt aber das Buch Gurlitts in der Hand des Lesers voraus.

[2]) Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, p. 134 ff. „Maderna ist der äußerste Ausläufer der älteren Barockrichtung, die auf grandiose einheitliche Raumwirkung im Jnnern und nicht auf malerische Abwechslung von Licht und Schatten, auf wirksame Disponierung der Massen nach außen ausgeht, aber die Bewegung im Sinne Michelangelos mehr als eine innerliche auffaßt und daher äußerlich maßvoll bleibt. — — Maderna steht selbst nicht mehr auf dem Boden des Giacomo della Porta oder seines Oheims Fontana. Über diesen Standpunkt ist er selbst schon hinaus geschritten in der Richtung auf Bernini zu."

Carlo Maderna (1566—1629), von der Nordgrenze der Lombardei und Schüler und Neffe der Fontanas. Er bekam die größte Aufgabe seiner Epoche in die Hände und schuf das riesige Langhaus von St. Peter, kolossaler als es das menschliche Auge zu fassen vermag; von den Widersprüchen, in welche er sich bei der Fassade verwickelte, wird unten die Rede sein. An der Fassade von Sta. Susanna verwendet er zum erstenmal „Hochrelief", d. h. Säulen; er wiederholt sie an der Fassade von St. Andrea della Valle und schlägt damit den Ton an, der durch das ganze 17. Jahrhundert laut hindurch tönt. Er lehnt sich in der Fassade von Sta. Francesca Romana an Palladio an; aber sofern das Maßgebende am Entwurf des Palazzo Barberini Maderna gehört, steht er hier schon auf neuzeitlichem Boden. „Hier ist kein Suchen und Tasten mehr, kein Rückwärtsblicken, sondern eine zielbewußte Sicherheit, die auch den Beschauer der neu entstehenden Werke erfaßt".[1])

Domenico Zampieri gen. Domenichino (1581—1641), als Architekt nach der Zerstörung der Villa Ludovisi kaum zu beurteilen; sein Anteil an St. Ignazio ist nicht sicher zu eruieren. Jedenfalls gestattete das Vorbild des Gesù nicht allzu viel Freiheit.

Giov. Lorenzo Bernini (1598 zu Neapel geboren, seit ca. 1605 in Rom, † daselbst 1680). Das chronologische Verzeichnis seiner Werke gibt Fraschetti, dessen Biographie die ältere von Baldinucci[2]) entbehrlich macht. Bernini ist der ausgeprägteste Vertreter des römischen Barockstils im 17. Jahrhundert und spiegelt seine ganze Vielseitigkeit wieder; er war der Künstler, der auch der Plastik mit Entschiedenheit die volltönende Sprache verliehen hat und als Maler, wie aus den erhaltenen Handzeichnungen hervorgeht, das Helldunkel so meisterhaft verstand, wie irgend einer der Landsgenossen. Man feierte damals in ihm den zweiten Michelangelo, wußte seine Bedeutung also zu würdigen. Da er als Architekt im Stil der älteren Periode begann, lassen sich bei ihm die verbindenden Fäden zwischen Altem und Neuem am klarsten erkennen. Er hat Rom den rein malerischen Freibrunnen, die malerischsten und zugleich monumentalsten Altäre geschenkt, er hat den Typus des Grabmals, des einfachen Epitaphs sowohl als des prunkvollen Papstgrabes durchgreifend umgewandelt, für letzteres sogar einen ganz neuen Typus geschaffen. Bernini verdankt die Stadt Rom den herrlichsten

[1]) Gurlitt, op. cit. p. 331.

[2]) Filippo Baldinucci, Vita del Cavalier Lorenzo Bernini. 1682 verfaßt. Dazu H. Posse, Lorenzo Bernini in Thieme-Beckers Allgem. Lexikon der bild. Künstler III.

Platz, und wenn ihr dieser nicht beschieden gewesen wäre, so hätte St. Peter vielleicht eine Fassade von solch imponierender Großartigkeit erhalten, daß man leicht, vielleicht allzu leicht, ihre Mängel übersehen hätte; der Künstler bewies darin eine enorme Anpassungsfähigkeit, eine rouveräne Beherrschung aller Mittel; er, der typische Vertreter des malesischen 17. Jahrhunderts, schuf auch Werke, an deren Konzipierung die Hochrenaissance und Antike den aktivsten Anteil hatten. Er ist aber darum kein Eklektiker, sondern alle seine Schöpfungen sind künstlerisch wahr und überzeugend. Obschon er gelegentlich Täuschungsmittel anwandte — denn auch die nachteiligen Seiten des Jahrhunderts mußten in ihm zum Ausdruck kommen — und der Effekt im Lauf der Zeiten nicht immer der gewünschte blieb, so sind jene doch mit feinstem Künstlertakt den größten Problemen, die er sich stellte, untertan gemacht. Bis dahin wußte Rom Legionen von Künstlern in seinen Bannkreis zu ziehen, Bernini wurde von demjenigen Hof, der jetzt ebenbürtig neben dem päpstlichen stand, dem Ludwigs XIV., nach Paris begehrt. Der Künstler rehabiliert sich im Urteil unserer Zeit, die wahrlich am wenigsten Ursache hat, über einen mit solch fabelhaftem Erfolg auftretenden Meister den Stab zu brechen, um so weniger als s e i n Selbstbewußtsein auf berechtigtem Grund basierte.[1])

. F r a n c e s c o B o r r o m i n i (1599—1667), Oberitaliener. Zeitgenosse und Schüler, dann erbitterter Feind und Rivale Berninis. Man entschuldigte seine Kunst mit dem Hinweis auf seine krankhafte Leidenschaftlichkeit und sein gewaltsames Ende. Mit seinem Namen verknüpft sich eine ganz spezielle Seite des spätern Barockstils: die in allen Gelenken bewegte, des stabilen Charakters entkleidete, in Wellenlinien verlaufende und rotierende Architektur mit vibrierendem Umriß, vielleicht alles um malerischer Eindrücke willen. Ein Glück für ihn, wenn ihn keine Fessel hemmte! Wo er sich in engstem Anschluß an andere Künstler im Idiom der Renaissance ausdrückt, wird man seiner Urheberschaft nicht bewußt. (St. Agnese in Piazza Navona.) „Unzählige Feinheiten, geistreiche Gedanken, Lichtblitze des Genies offenbaren sich aus seinen Werken dem

---

[1]) Die „Studie" Fritz Pollaks, Lorenzo Bernini, Stuttgart 1909, hat bereits durch Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom, p. 120, und durch H. Voß, Zentralblatt für Kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie, Jahrgang 1909, Heft 2, p. 43, die ihr gebührende Beurteilung erfahren; dem Verfasser erübrigt nur noch, auf die Entstellung des geschichtlichen Hergangs und die Benützung Rankescher Charakteristiken hinzuweisen, während das Opus sonst keiner weitern Erwähnung wert ist.

kundigen Beschauer."[1]) In seinem Geiste dekorierte gegen Ende des Jahrhunderts Gabrielle Valvassori die lange Fassade des Palazzo Doria gegen den Corso, und entwarf der gewandte Theoretiker, Jesuitenpater Andrea Pozzo aus Trient, vielleicht ein Deutscher von Geburt (1642—1709), seine Phantasiearchitekturen. Den Angelpunkt seiner architektonischen Wissenschaft bildet die Perspektive, und mit seinen weiten Räumen und zahlreichen Durchblicken leitet er ins 18. Jahrhundert hinüber; er ist einer der barocksten Künstler, die je gelebt haben, aber der Einfluß der Hochrenaissance ist auch bei ihm deutlich nachzuweisen. Zu mehr als rein dekorativen Aufgaben freilich hätte seine gewandte, aber doch einseitige Phantasie nicht ausgereicht; ihm fehlte der Sinn für die große Architektur völlig.

Eine Gruppe bedeutender Künstler vertritt unter Berninis nachdrücklichem Einfluß das Renaissancemäßige des Barockstils: Carlo Rainaldi (1611—1641), Römer, der Sohn des Girolamo Rainaldi, der in Oberitalien im Stil Palladios gebaut hatte. Seine Massengruppierung und Formensprache sind ernst und gediegen. Die Schwierigkeit der Voraussetzungen beim Bau von Sta. Maria in Campitelli überwand er durch Komposition harmonisch durchgebildeter Räume und vertikale, massive Kulissen, ganz im Gegensatz zu Borromini, der einen Raum aus der Linie entwickelte, die sich elastisch biegt und wendet, je nach Bedarf sich anschmiegend oder ausweichend; Rainaldis Fassade an der genannten Kirche bedient sich malerischer Mittel nur, um die Vertikalen und horizontalen vor dem tiefen dunkeln Grund hell und deutlich heraustreten zu lassen. Pietro da Cortona (1596—1669) der Schüler des Florentiners Cigoli. Seine Bedeutung als Dekorateur ist epochemachend; sie tritt zum Teil auch in seinen Bauten in Rom hervor, aber er ist desto glücklicher, je mehr er sich in der einfachen Sprache Berninis ausdrückt. Alessandro Algardi (1598—1654)[2]) aus Bologna, zunächst als Maler, in Rom hauptsächlich als Plastiker tätig. In der Fassade von St. Ignazio unselbständig, vertritt er in der Villa Doria-Pamfili, die unter seiner Oberleitung entstand, die heiter liebenswürdige Seite des Barockstils, obschon nicht mit originaler Frische. Martino Lunghi d. J. († 1657), Sohn des Onorio und Enkel des ältern Martino, wie diese aus der Lombardei; er lehnt sich eng an Carlo Rainaldi an,

[1]) Gurlitt, op. cit., p. 365. Dokumente zum Selbstmord Borrs. Bartolotti, op. cit. II, p. 37 ff.

[2]) Neueste Biographie Algardis von Hans Posse (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 26, 1905, p. 169 ff. und bei Thieme und Becker. Allg. Lex. I.

was den Reichtum des Anblicks durch gediegene Formen betrifft. (S. S. Vincenzo e Anastasio), sucht ihn aber durch prickelnden Umriß, malerisches Ausgreifen der Materie in den oberen Partien der Fassaden an Wirkung zu überbieten.

Auf Bernini fußt die große Künstlerfamilie de Rossi, fast ausschließlich auf dem Gebiet des Palastbaues tätig. Giovanni Antonio de Rossi (1616—1695); von ihm sind die Paläste d'Aste, jetzt Bonaparte (kalt und trocken in den Formen), Buoncompagni, Altieri, Muti-Astalli. Marc' Antonio de Rossi, wichtiger sein Sohn Mattia de Rossi (1637—1695), der im Palazzo Muti-Papazzurri ernste, gediegene Disposition mit französischen Einflüssen im Grundriß verband. — Carlo Fontana (1634—1714) aus Bruciate bei Como. Er fand in Rom reichlich Beschäftigung, erweist sich aber nicht als selbständige Künstlerindividualität, sondern lehnt sich bald an C. Rainaldi, bald an Pozzo an, und erbte von letzterem die Vorliebe für große Prospekte; so gedachte er den Petersplatz noch bis zum Tiber zu erweitern, den enormen Raum durch Zwischenbauten zu gliedern.[1])

Giov. Battista Piranesi (1720—1778). Über seine höchst bemerkenswerte Stellung innerhalb der römischen Kunst vergl. Exkurs. I.

Francesco de Sanctis und Alessandro Specchi mit nur rein praktischen Aufgaben beschäftigt: Ripetta und Spanische Treppe. Trotzdem zeichnen sich beide Werke durch das geschickte Einpassen in die Umgebung und das Abwägen der Massen aus.

Im 17. Jahrhundert war Rom gebend; alle Künstler, die von außen, fast durchweg vom Norden kamen, und in der Weltstadt Verdienst suchten, wurden Römer; was sie etwa von fremden Idiomen brachten, hat die römische Kunst sich assimiliert. Das 18. Jahrhundert ist für Italien die Zeit des übermächtig siegenden fremden Einflusses, wo auch die Stadt ihre architektonischen Aufgaben meist nur mit Hilfe der Kunst von außen

---

[1]) Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipsius origo, 1694. Das Nähere darüber s. u. Vgl. dazu Piero Misciatelli, Un Documento inedito dell' Architetto Carlo Fontana. Repert. für Kunstwiss. XXXII, p. 247 ff. Den von Titi aufgezählten Werken Fontanas fügt Misciatelli noch folgende bei: Palazzo Bigazzini, Beteiligung am Neubau von Sti. Apostoli und der Curia Innocenziana am Montecitorio, den Hochaltar von St. Andrea della Valle, die Fassade von Sta. Margherita (1680), Neubau von Sta. Maria dell' Assunzione und von Sta. Maria ad Nives, Vorhof von S. Teodoro, 1705, was übrigens Diego Angeli, Chiese di Roma, mitteilte. Außer dem „Templum Vaticanum" veröffentlichte Fontana eine Beschreibung des Colosseums, und eine der Taufkapelle in St. Peter, sowie Arbeiten ingenieurwissenschaftlicher Natur.

her erfüllen konnte, nämlich mit Hilfe der Renaissance Palladios und ihrer Abwandlungen. Die Kunst Roms, bisher scharf abgesondert und umgrenzt, wird anscheinend zu einem Lokalgebiet ohne besondere Eigenschaft; mußte man früher eine übermächtige römische Kunst anerkennen, so läßt sich jetzt höchstens noch in rein statistischem Sinne von einer Baukunst in Rom reden. Konsequenterweise müßte man also den außerrömisch — und vielleicht auch außeritalisch — klassizistischen Sprachformen in der Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts nachgehen.

Derjenige Architekt, der Borrominis Tendenzen mehr oder minder glücklich mit klassischen Anschauungen verband und verschmolz, Guarini, fällt für Rom außer Betracht, ebenso Juvara, in welchem sich der Klassizismus am reinsten darstellt; die vornehmste Stätte ihrer Wirksamkeit war Turin. In Rom repräsentieren die neue Richtung Alessandro Galilei (1691—1737), der Schüler des Wren und Vanbrugh, mit großartiger Komposition und markiger Formensprache, Fernando Fuga (1699—1780), Florentiner von Geburt, zwischen Barockstil und Klassizismus noch unsicher schwankend, Aufgaben großen Stils nicht gewachsen und mit einer gewissen Trockenheit der Formen, die seine Abkunft verrät. Dem Römer Niccolo Salvi (1699—1751) wird mit Recht das Verdienst, der Schöpfer der Fontana Trevi zu sein, beigemessen; das Beste geht trotzdem auf Bernini zurück, aber immerhin hat er im rein Architektonischen den angeschlagenen Ton sicher und kräftig weitergeführt. Luigi Vanvitelli (1700—1773),[1]) Schüler C. Fontanas; seine Bedeutung für die Architekturgeschichte läßt nicht etwa Sta. Maria degli Angeli, überhaupt kein Werk auf römischem Boden, sondern einzig das Königsschloß zu Caserta erkennen, ein französischer Schloßbau mit Brunnengruppen im Rokokostil. Carlo Marchionne, der Erbauer der Villa Albani, repräsentiert in ihr noch die bessere, eng an die Hochrenaissance sich anschließende Seite des Klassizismus, aber mit der ihm eigenen kalten Korrektheit der Formen; bei der Sakristei von St. Peter gerät er in ein unentschiedenes Schwanken, versucht sogar die wuchtigen Formen der Kreuzarme von St. Peter nachzuahmen, um im Einklang zu bleiben, leitet aber gleichzeitig direkt in den leblosen neutralen Stil der Museumsbauten Caporeses über.

[1]) Vgl. Notizie della vita e delle opere degli scrittori Romani dal secolo XI fino ai nostri giorni. Bibliografia Romana I. Rom 1880, p. 237 ff. Ferner: Vita dell' architetto Luigi Vanvitelli. Napoli 1823.

Zweites Kapitel.

Literarische Zeugnisse.

1. Die künstlerischen Forderungen des Klassizismus.

Aus den positiven Forderungen der Theoretiker ergibt sich der Standpunkt, von dem aus sie die Werke der Vergangenheit und Gegenwart beurteilen, am sichersten. Es ist außerdem von höchstem Interesse zu vernehmen, inwieweit ihre Ideen praktische Verwirklichung erfuhren, oder nur Forderungen geblieben sind. Es gab schon im 17. Jahrhundert Kunstschriftsteller, welchen die „moderne Richtung" nicht zusagte, während ihnen das Altertum als die Höhe menschlichen Kunstschaffens erschien;[1]) aber erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhoben sich Antike und Hochrenaissance als synonyme Begriffe zum Wert allein gültiger Wahrheiten, die allein die Kunst aus ihrem Verfall zu retten vermöchten. Man empfand offenbar das Uneinheitliche, Unbefriedigende in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts; der Sprecher und Verfechter dieser Ideen ist Francesco Milizia, der Verfasser eines Lehrbuchs über Zivilbaukunst und einer großen Anzahl von Künstlerbiographien, in welchen die Urteile umso subjektiver und schärfer werden, je näher er seiner eigenen Zeit kommt. Den Abschnitt über die Meister des 18. Jahrhunderts leitet er mit einem sehr bemerkenswerten Gedanken über den Verfall ein:[2]) „L'unica e semplice causa dell' Architettura è, che non si studia la buona Architettura. Qui sta tutto il male. Si faccia dunque un regolato studio della buona Architettura ed ogni Secolo,

[1]) So der Biograph Bellori. Vgl. Riegl, op. cit. p. 20.

[2]) Miliza, Memorie II, p. 281. Ähnlich Guhl, Künstlerbriefe II, p. 260. Als Muster werden hier neben der unbedingt maßgebenden antiken Baukunst Brunelleschi, Michelangelo und Palladio genannt. Vgl. auch die Äußerungen des Cassiano del Pozzo (1589—1657) bei Gurlitt p. 511.

ogni Nazione avrà i Vitruvj, i Peruzzi, i Palladj, li Jones, i Perrault. Infatti se l' Italia nel corrente Secolo è scarsa di Architetti eccellenti, le altre Nazioni d' Europa all' incontro, l' Inghilterra, la Francia, l' Olanda, la Germania, la Danimarca, la Russia hanno Architetti in copia maggiore adesso che ne' tempi passati; perchè ora in tali paesi gli Artisti studiano meglio, e meglio ragionano." Hier liegt der Grundgedanke von allen übrigen Ausführungen Milizias ausgesprochen, hier hat er die „besten Architekten" aufgeführt. Vom Einfluß Palladios und seiner Schüler im Ausland wurde oben andeutungsweise gesprochen; insofern stimmt der Gang der Ereignisse mit den Ideen des Theoretikers überein. Es ist auch durchaus möglich, daß jenen die Priorität gebührt und dieser die selbstverständlichen Zeitgedanken in Form einer ganz neuen Idee vorzubringen für nötig fand. Vergegenwärtigt man sich seine Ausführungen im Zusammenhang, so findet man noch viele Übereinstimmungen zwischen Forderungen und Wirklichkeit, namentlich da, wo es sich um rein praktische Gesichtspunkte handelt, wie Erweiterung von Straßen und Plätzen, der Höfe und Zimmer, und zwar um der aria willen, d. h. aus hygienischen Rücksichten. Obschon er ganz und völlig mit dem Barockstil gebrochen haben will, greift er doch auf eine seiner Hauptforderungen, die Perspektive, zurück und macht sie zu einem der wichtigsten Punkte seiner Ausführungen. Des Linientaumels und der beständigen Massenbewegung, des ewigen Fortissimos, konnte und mußte man endlich müde werden. Aber die nur auf das Große gerichteten Kompositionsgedanken des Barockstils waren unvergänglich, mochten auch die Einzelformen an entsprechender Größe verlieren. Milizia verlangt: „Eine Stadt soll sich um lauter geräumige Plätze gruppieren, mit den auf Stufenunterbauten zu beherrschender Lage erhobenen Kirchen in der Mitte, den andern öffentlichen Gebäuden und Palästen im Umkreis; lange, breite Straßen sollen nach allen Seiten tiefe Perspektiven öffnen, die wiederum in öffentlichen Prachtbauten ihren Abschluß finden."[1]) — Hätte Wren seinen Plan zu dem infolge des Brandes von 1666 notwendigen Neubau von London ausführen

---

[1]) Miliza, Principj. 2, p. 54. — Fast ideale Forderungen stellt er für die Eingänge in eine Stadt auf, ib. p. 48. „Risulterebbe ancora un'aria di magnificenza, e di grandezza per tutta la città, se i suoi ingressi fossero variamente decorati di doppj viali nelle strade esterne, di archi trionfali nelle porte, e di fontane, e di statue nelle piazze adiacenti alle porte: suppongasi un grand' accesso al di fuori diviso in più larghissime strade tutte dritte, e bordate da due, o quattro fila di alberi di diversa specie, che con poggiuoli, e con fontane in qua, e in là vada a finire in un grande spazio semicircolare, o semielittico, con un grand'arco Trionfale in fondo

können, so hätte sich diese Stadt als die schönste der Welt rühmen dürfen.[1]) „Nella Pianta di questo disegno di Wren, impressa nel 1724, si veggono le strade spaziose, lunghe e diritte tagliarsi ad angeli retti, le chiese, le piazze e gli edifizi publici situati in luoghi opportuni; ed in differenti luoghi varj portici ai quali vanno a terminare le principali strade."

Hinsichtlich des Palastbaues wurden alle Forderungen Milizias erfüllt, da hier der Begriff des Nutzbaues am stärksten hineinspielt. Die Treppe war dem römischen Barockstil ein Hauptanliegen; für sie stellte Milizia folgende Grundsätze auf:[2]) Sie ist in unmittelbarem Anschluß an das Vestibül anzulegen und muß im Sehbereich liegen; denn es wäre lächerlich, sie erst suchen zu müssen. Die Spiraltreppen seien unbequem, er verwirft sie als veraltet; der Aufstieg soll sich leichter, einfacher gestalten. „Se la forma della scala non è quadrangolare è incomoda, e il principal requisito della scala è la comodità. Gli Architetti si sono scapricciati nelle forme più incomode." Sein zweites Hauptanliegen bildet die Beleuchtung. „La comodità, la sicurezza, la bellezza esigono, che la scala sia da per tutto ben illuminata. Onde il lume non deve venir da' lati, ma da fronte, o da cima per via d' una lanterna, che può anche riprodurre un bell' effetto, sì al di dentro che al di fuori." Weil sie diese Forderungen erfüllen, d. h. ihm als Musterbeispiele erscheinen, lobt er die Treppen im Palazzo Ruspoli,[3]) im Palazzo zu Velletri[4]) und die des Corsini:[5]) „Palazzo Corsini è uno dei più superbi palazzi di Roma. La distribuzione interna è signorile." (Ähnlich sind die Treppenhäuser im Schloß zu Caserta und im Palazzo Braschi angelegt.)

Milizia proklamiert die Schönheit der ruhigen Säulenhalle (Villa Albani):[6]) „Il più nobile uso, che l' Architettura possa fare delle colonne, è d' impiegarle i s o l a t e fuori, e dentro degli edificj, per formare portici, e peristilj. — Sono dunque i peristilj la più delettevole di tutte le decorazioni, poichè in essi si riunisce la varietà, la grandezza, e il felice rapporto

---

per cui si entri in una spaziosa piazza poligona, donde partansi molte strade maestose, conducenti alcune al centro, altre all' estremità della Città, e tutte terminate da qualche bell' oggetto. Che Città sarà annunciata da un tale ingresso!

[1]) Memorie II, p. 294.
[2]) Principj. 2, p. 91 ff. Memorie I, p. XCVI.
[3]) Memorie II, p. 149.
[4]) ib. p. 150.
[5]) ib. p. 385.
[6]) Principi. 1, p. 272.

delle divisioni, le quali tre cose vivificano il bello dell' Architettura."[1]) Die Portiken dürfen aber nicht in einer Kurve geführt sein, meint er weiterhin, und zwar ausschließlich mit Rücksicht auf den täglichen Verkehr. An Stelle der schwungvollen Kurve soll also wieder die nüchterne, schlichte Gerade treten, die nicht einmal Risalite duldet; diese sind Milizia ein beständiges Ärgernis, und infolgedessen verurteilt er die kirchliche Architektur samt ihrer Ausstattung in Bausch und Bogen; der ganze Barockstil ist für ihn fast nur ein Wirrwarr von Künstlerlaunen, ein für jene Periode begreifliches Urteil, da sie das in der menschlichen Natur begründete Recht besaß, die eben überholte Epoche am strengsten zu verurteilen; leider ist aber jene Meinung bis in die neue Zeit hinein in Kraft geblieben.

An der kirchlichen Architektur will Milizia die durchgreifendsten Neuerungen vorgenommen wissen, ja in seinem Eifer, auf Grund der „guten Baukunst" zu reformieren, geht er weit über die Grundsätze von Antike und Renaissance hinaus. „Dort steht ein T e m p e l[2]) im Hintergrund einer breiten und geraden Straße vor einem regelmäßigen Platz. Er ist ganz aus großen gut gemauerten Steinen gebaut, deren treffliche Bearbeitung ihm ringsum zur Zierde gereicht. Die Dekoration an der Vorderseite besteht aus einer einzigen Ordnung, die auf einem Sockel von einigen Stufen ruht; die Säulenabstände sind gleich, das Gebälk verläuft ohne Verkröpfung, und ein einziger Giebel bildet die ernst schöne Fronte. Auch hinten ist der Tempel mit derselben Ordnung geschmückt, und in der Mitte erhebt sich eine weitere für die Uhr und die Glocken. Man trete ein, und v o n j e d e m P u n k t a u s ü b e r b l i c k t m a n d a s G a n z e; da sieht man vor allem keine vertieften Kapellen noch schwere Pfeiler, aber doch isolierte Säulen von derselben Ordnung wie außen, die etwas B e w e g u n g geben und bei jedem Schritt einen a n m u t i g e n W e c h s e l v o n B i l d e r n darbieten. Kein ausladendes Gebälk. Jeder Altar zeichnet sich durch seine Einfachheit aus und entbehrt daher ganz der Säulen, auch jener schlanken Säulen auf dem Haufen von Piedestalen um einen Giebel zu stützen, d. h. ein ganz unnützes Dach.[3]) Nirgends der „Unsinn" einer Kuppel (!), keine Nischen mit Grab-

---

[1]) Principi. 1, p. 275.

[2]) Prinzipi. 2, p. 412 ff. Memorie I, p. CV.

[3]) Milizia drückt sich hier nicht eben klar aus. Er findet den Schmuck von Säulen an Wandaltären, sowie die gebrochenen und ganzen Giebel zusammen, unnötig. Prinzipj 2, p. 433. „Ogni nostro altare è una montagna di piedistalli con colonne, che nulla sostengono, e con frontispizj spezzati, incartocciati,

mälern, auch keine andern Zerstreuungen." Der ganze Raum soll mit einem einzigen Blick erfaßt werden können, die Altäre sollen sich harmonisch dem Raum eingliedern; das war das Ideal der Renaissance. Eine einzige Ordnung fordert er im Hinblick auf Palladio (Redentore), aber die Kuppel, die plastisches Leben erzeugenden Gesimse und die Ausstattung mit Grabmälern prinzipiell zu verwerfen, ist einseitiger, puritanischer Klassizismus. Über die begleitenden Kapellen als unbestimmte „malerische, raumbildende Sphäre" ist der Stab gebrochen, das Lebensprinzip des barocken Kirchenbaues verdammt. „Tutto è imbarazzato, e da qualche punto della gran navata non si travede che qualche pezzetto delle navi laterali con qualche tetro sfondato di cappelle." — „Tali cappelle restano occulte, tolgono l'unità del vaso principale, che deve scuoprirsi tutto e in tutte le sue parti ad una occhiata." Hinsichtlich der Helligkeit der Innenräume hatte die Hochgotik allerdings einen Vorsprung; sie glaubt daher Milizia gegen den Barockstil ausspielen zu müssen.[1])

Weil die Fassade als Teil des Ganzen sich ihm einzugliedern und gleichsam das Spiegelbild des Innern nach außen zu werfen hat, weil sie deshalb kein selbständiges Schaustück sein darf, verwirft Milizia die horizontale Zweiteilung und das Hinausragen über das Dach. Das Fassadensystem, das er empfiehlt, ist dasselbe wie bei Palladio, nur daß er die rhythmische Säulenstellung durch die symmetrische ersetzt. Die Kuppeln dürfen höchstens über der Mitte eines griechischen Kreuzes emporsteigen, nie über einem lateinischen,[2]) weil dadurch das Gleichgewicht des Raums verschoben werde, und weil der erste Blick beim Eintritt in die Kirche nicht die ganze Kuppel, sondern nur ein Bruchstück davon erfassen könne; für das allmähliche Sich-öffnen der Kuppel besaß demnach der Klassizismus kein Verständnis mehr; er verlangte das abgeschlossene Sein wie die Renaissance. Nie dürfe eine Kuppel mit einem dreieckigen Giebel verbunden werden, weil er sie überschneide.[3]) Auch hier äußert sich wieder derselbe Renaissancegedanke: Die Ansicht der Fassade soll das Ganze bis zur Kuppel hinauf gleichmäßig

---

rovesciati, ondolati, ripieni di maschere, di chimere, d'ingegnosi ricettacoli di polvere, e di nidi di ragni, fra un miscuglio di figure stranamente colorite, e atteggiate in un frammisto di dorature. Cose tutte, che non si possono guardare senza ripugnanza, e distrazione."

[1]) Principj. II, p. 427 und p. 434.

[2]) a. a. O. p. 418.

[3]) a. a. O. p. 417.

umfassen, eine Teilung der Wirkung nach verschiedenen Seiten hin ist unzulässig. Der Barockstil hatte die Fassade für die Ansicht von der Straße her, die Kuppel aber für das Stadtbild berechnet (abgesehen natürlich vom Innenraum). Da nun aber Milizia in seinem einseitigen Antikisieren als Abschluß für die Fassade nur einen Dreieckgiebel zuläßt, folgert er, daß die Kuppeln weichen müßten. Und zwar aus welchem Grund! Es sei absurd, daß man Augen und Nacken mit der Betrachtung der Kuppelgemälde quälen müsse; erst nach Niederwerfung der unnützen, unbequemen und gefährlichen Kuppeln, selbst derjenigen von St. Peter, böten die Kirchen einen würdigen Anblick dar. Offenbar dachte er sich sein abstraktes Kirchenideal durch eine ganz flache Kuppel (Dom von Frascati 1700) oder ein Kreuzgewölbe oder vielleicht gar eine flache Decke eingedeckt.

Selbstredend findet die Altararchitektur und die dekorative Skulptur des Barockstils keine Gnade. Der einheitlichen, kalten Ruhe, die überall zu herrschen hat, muß Hochrelief und farbige Plastik geopfert werden; zulässig ist höchstens das Flachrelief. Wo überhaupt Leben pulsieren soll, darf es nur von der neutral ornamentalen Marmorinkrustation ausgehen, und dieselbe darf nur in großen Flächen angelegt werden. Im Verhältnis zwischen Nische und Statue soll das wohlige Zusammengehen des Renaissancestils dem Drängen, der gewaltsamen Einpassung in den Rahmen im Barock wieder vorgezogen werden. Keinerlei Dekoration fülle den Grund der Nische,[1]) sondern nur graue Farbe, damit der Kontur der Statue in seiner ruhigen, linearen Wirkung nicht gestört werde. Kein gebauschtes Gewand, kein Herausgreifen einzelner Glieder über den Nischenraum wird geduldet; denn die Seitenansicht böte einen unerträglichen Anblick dar „gerade wie die Statuen auf der Engelsbrücke

---

[1]) Principj. 1, p. 294ff. Ib. p. 303: „L'Architettura ha bisogno di statue, non per fantastica decorazione, ma per contribuire a simbolizzare il genere del monumento, specialmente quando l'ordinanza dell' Architettura sembra insufficiente per annunciare al primo aspetto il motivo, che ne ha determinata l'erezione." p. 309. Für kirchliche Bauten passen einzig Heiligenfiguren, mythologische aber sind jetzt, für welche Art von Gebäuden es auch sei, wertlos. „Le Muse, le Grazie, Venere, passeggiando sul lido del mare, Flora, Pomona, e tante altre invenzioni de' Greci eran certo idee graziose, che abbellivan la natura. Ma noi non viviamo più in quei tempi. Usiamo dunque soggetti convenienti al nostro, e usiamoli con quella scelta, che insegna la sana Filosofia. Abbiamo anche noi degli Uomini illustri in ogni genere; adattiamone dunque le immagini ne' luoghi opportuni, senza andare a mendicarli dalla poco utile Istoria Antica, e dalla più inutile mitologia." Ebenso verwirft er bei Statuen die antikisierende Kleidung.

oder den Kolonnaden vor St. Peter mit ihren auseinander gespreizten Beinen, mit einem sechsfach gebogenen Körper, mit flatterndem Gewand. Es sind ungestalte Massen und den Umsturz drohende Klumpen."[1])

War es möglich, sich in schärferen Gegensatz zu den Anschauungen der jüngsten Vergangenheit zu stellen? Konnte das Ideal der antiken Plastik, konnte Winckelmanns „Einfalt und stille Größe" ohne tieferes Verständnis beredter verfochten werden?[2])

2. Kritik der Künstler und Monumente.

a) Stimmen des 17. Jahrhunderts.

Im Gegensatz zu der großen Anzahl von Malerbiographien finden wir innerhalb des kunstliterarischen Nachlasses jener Zeit nur verschwindend wenige von Bildhauern und Architekten, während sich der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, Milizia, ausschließlich mit Architektur und Architekten befaßte.

Der schillernde Charakter des 17. Jahrhunderts, d. h. der Gegensatz zwischen der modernen, die malerischen Tendenzen des Barockstils bis in die letzten Konsequenzen verfolgenden Richtung und der konservativen, auf die Antike gerichteten, spiegelt sich in den Künstlerbiographien deutlich wieder. Auf literarischem Gebiet vertritt Bellori den Klassizismus lange bevor er in der Baukunst bewußt auftritt und bevor Milizia seine Theorien aufstellt; aus Prinzip verschweigt er Bernini und Borromini völlig, und Domenico Fontana würdigt er hauptsächlich als den gewandten Techniker. Es fällt allerdings auf, daß der andere Künstlerbiograph, der um 1640 schrieb, Passeri, den Helden des Tages, Ber-

---

[1]) Principj. 1, p. 313.

[2]) Dohme, Nordital. Centralbauten, p. 17 (Separatabdruck), macht darauf aufmerksam, daß Milizia vielfach unter dem Einfluß des venezianischen Theoretikers Lodoli steht. — Der beiden gemeinsame Rationalismus spricht sich bei Milizia wohl am deutlichsten in der Verwerfung farbiger Skulptur aus: „Le vene e i colori del marmo perturbano sempre quello che ha toccato lo scarpello, confondano contorni e pruducono inuguglianza di lume." (Principi II, p. 58.) „Statuen gehören, meint er ferner, nicht auf Archivolten und Giebel, weil hier keine Menschen stehen oder liegen könnten. Das einzig Richtige ist, sie auf Basen in die Intercolumnien zu stellen" (a. a. O.). — Interessant wäre auch ein Vergleich mit den Theorien des Leon Battista Alberti. Abgesehen von den bei allen Theoretikern wiederholten rein praktischen Forderungen, berührt sich Milizia aufs engste mit Alberti in dem Punkte, daß sie beide nicht von Kirchen, sondern von Tempeln sprechen.

nini, ebenfalls mit Stillschweigen übergeht, Borromini dagegen eine anerkennende Schilderung widmet. Riegl, dem wir eine grundlegende Darstellung dieser Literatur verdanken,[1]) führt als Argument persönlichen Haß Passeris gegen Bernini an. Beide schrieben eine Biographie des Alessandro Algardi; die Vergleichung ihrer Urteile über die Villa Doria-Pamfili ist höchst interessant. Belloris Augenmerk ist auf das antikisierende Detail gerichtet:[2]) „Sicche fabbricando questo Signore (D. Camillo Pamfili) la sua deliziosissima villa del Belrespiro a San Pancrazio, n' appoggiò la cura a lui nel continuo impiego degli ornamenti delle fonti, de' recinti, e dell' Architettura. Fra le quali occupazioni acquistossi Alessandro suprema lode negli stucchi del pian terreno, o in quattro camere del palazzo nelle volte divisate con si rari e esquisiti fregi di bassi rilievi, e d' intagli, che al certo chi pensa d' ornar bene, venga pure ad imitar la ricchezza, l'ordine, e la nobiltà d' essi. — Si che Alessandro, oltre li buoni esempj di Raffaelle e di Giulio Romano, trasferissi a Tivoli a disegnare qualche reliquia della Villa Adriana tanto celebre, e si accomodò ad un rilievo leggiero di stucchi fregiando dolcemente la superficie con purità, e simmetria degli spazj." In einem der Säle wurden römische Genreszenen nebst Architekturen, getrennt durch ornamentale Friese und Medaillons dargestellt, am Gewölbe Pallas Athene, Apollo und Justitia, in einem andern Saal die Arbeiten des Herkules, ein dritter erhielt rein ornamentale Ausstattung durch Friese, Rankenwerk, Gesimse und Medaillons, und dazu kam die ganz entsprechende Dekoration der Außenseiten des Casinos. „Onde non abbiamo a dubitare quanto l'ingegno di questo maestro fosse abbondante sopra ogn'altro, e capace di operare." Man glaubt aus Belloris Beschreibung die Freude des Antiquars und des Ästhetikers an den „reinen Formen" der Antike zu lesen. Mit derselben Anerkennung beschreibt er die renaissancemäßige Anlage des Casinos. „Nell' architettura di questo edificio Alessandro seguitò una pianta del Palladio accommodatala ottimamente al luogo aperto della Villa. La parte interiore in vece di cortile dà luogo ad una sala rotonda, nel mezzo, che prende il lume di alto soavemente unito, ed uguale; girando le camere in quadro illuminate per tutto, ed aperte a vaghissime vedute lontane. Ne' quattro triangoli, che formano frà la rotondità della sala, e la riquadratura di esse camere vi sono disposti luoghi di servizio, e una scaletta segreta a chiocciola, e insieme la

---

[1]) Riegl, op. cit. p. 20 ff.
[2]) Bellori, Vite, p. 153 ff.

Cappella. Il portico avanti dal lato sinistro è fiancheggiato dalle camere, e dalla scala maggiore a chiocciola in cui s'entra, e s'ascende commodamente e nobilmente sino alla sommità." Für Antike und Renaissance spendet Bellori reichliches Lob. Passeri dagegen, dem man keine ausgesprochene Richtung, sondern nur einen ausgesprochenen Subjektivismus nachweisen kann, meint:[1]) „Questa opera non riuscì mai di tanta magnificenza, grandezza e maestà, quanta si richiede in una Villa di Principe grande; ma finita comparve piuttosto deboluccia, povera e meschina in riguardo al sito d'una campagna, e d'una vasta apertura, e trattone qualche ornamento, anch' esso di maniera meschina, benchè di gusto buono, riuscì sempre accompagnata per ogni sua parte dalla mendicità."

Möglicherweise vermißte Passeri die Schwere des Barockstils oder die rotierenden Massen Borrominis. Daß dagegen Milizia ganz mit Bellori einig ist, indem er das Geschick in der Disposition und das Dekorative bewundert und sie die schönste Villa Roms nennt, kann nach dem schon Gesagten nicht mehr befremden.[2]) In einigen Punkten stimmt Passeri in seinen Urteilen mit Milizia überein, nur daß dieser im Verwerfen und Tadeln mehr Konsequenz an den Tag legt; in der Kritik Borrominis aber stehen sich beide diametral gegenüber, gleichsam als die Verkörperungen der Barockkunst und des Klassizismus. Das Kirchlein S. Carlino nennt Passeri[3]) ein Wunder der Kunst, weil der Baumeister auf so engem Raum eine so bequem disponierte Wohnung und eine weite, reich geschmückte und gut beleuchtete Kirche angelegt habe, und unter den Vorzügen rühmt er die ripieghi, also das Ondulieren der Mauern; auch in der Lateranbasilika[4]) sei unter Bewältigung einer schwierigen Aufgabe eine herrlich beleuchtete Kirche, ein wahres Wunderwerk geschaffen worden. Im einzelnen fallen ihm allerdings gewisse Eigentümlichkeiten auf; allein auf diesen capricci, novità, bizzarrie beruhe wie bei St. Ivo[5]) das Wundervolle des Eindrucks; für ihn ist Borromini ein ungemein geistvoller Künstler, der es liebt, das Auge mit eigenwilligen Unregelmäßigkeiten, mit prickelnden Effekten zu frappieren „e fece poi un' uscita di Architetto spiritoso, che comparve tra pochi nell' uguaglianza del valore."[6])

---

[1]) Passeri, Vite, p. 202.
[2]) Milizia, Memorie II, p. 201.
[3]) Passeri, Vite, p. 385.
[4]) Ders. a. a. O., p. 386.
[5]) Ders. a. a. O., p. 387.
[6]) Ders. a. a. O., p. 389.

Seit Milizia aber gilt Borromini als der Architekturschänder; trotzdem bricht sich das zwingende Gefühl für Größe, das dem Barockstil innewohnt, selbst hier durch alle Opposition Bahn, und der pedantische Nörgler muß, wenn auch verblümt genug, wenigstens die große Geschicklichkeit, den kühnen Wurf anerkennen.

b) Urteile des Klassizismus.

(Vgl. Exkurs II.)

Milizias Ansicht über die Kunst der letzten zwei Jahrhunderte ließ sich aus früheren Ausführungen mit Leichtigkeit ersehen, und seine Biographien enthalten vorzugsweise herben Tadel über die römischen Barockkünstler, laute Opposition gegen die noch nicht ganz überwundene Richtung und gleichzeitig Warnung an die Zeitgenossen, sich vor den Fehlern und Irrtümern der Vorgänger zu hüten, die er darum, einen nach dem andern, meist nicht nur als mit einzelnen Mängeln behaftet, sondern als abschreckende Beispiele durchspricht. Natürlich wurzelt seine Kritik ausschließlich in seinem klassizistischen Architekturideal, das vielfach nur einen recht kümmerlichen Auszug aus der Hochrenaissance, mit ein paar vereinzelten Kenntnissen über das Altertum aufgeputzt, darstellt. Er hat den Ausspruch gewagt, Maderna habe durch sein Langhaus den St. Peter völlig entwertet;[1]) ob man nicht besser täte, das Machwerk, das jener in seiner Verrücktheit aufgeführt habe, dem Zentralbau zulieb zu schleifen? Vielleicht komme einmal ein mutiger und erleuchteter Papst, der den erhabensten Tempel der Erde von seiner Entstellung befreit! Es ist begreiflich, daß Milizia die Vorhalle von Sta. Maria della Pace lobt: „un grazioso Portico. Ad Alessandro VII. il quale gliene aveva data l'incombenza, piacque tanto questo portico che dichiarò Pietro da Cortona Cavaliere, e gli diede larghe ricompense."[2]) Und bei der Beschreibung von Sta. Maria in Via lata äußert er:[3]) „È universalmente stimatissima la facciata, che questo valentuomo eresse." Und doch findet er, die Intercolumnien seien unglücklich disponiert, die Compositkapitelle verursachten Verwirrung, der Bogen der oberen Loggia durchbreche unmotivierter Weise das Gebälk. „Finalmente questa facciata è terminata

[1]) Milizia, Memorie II, p. 153 ff. Se in accozzare tutte queste cose il signor Maderno ha avuto le sue ragioni, convien dire, che la sua ragione fosse ben diversa da quella degli altri. Può riputarsi Maderno il più gran reo di lesa Architettura.

[2]) Ders. a. a. O., p. 190.

[3]) Ders. a. a. O., p. 191.

da un frontespizio, il quale non so perchè non l'abbraccia tutta." Genau dieselben Gedanken treten uns hier entgegen wie in den Principj d' Architettura. Überaus bezeichnend für Milizia ist auch das Urteil über Sorias Torbau von S. Gregorio Magno.[1]) „I portici son ordinarj; e la facciata, benchè a due ordini, e con i soliti abusi, pure è svelta ed elegante; vantaggio, che risulta dall' aver davanti un grandissimo spazio, e dall'essere sopra il dorso del Monte Celio, elevata sopra una grande, ma scomoda scalinata. E chi crederebbe, che questa facciata, che rappresenta la facciata d' una Chiesa, tutt' altro realmente sia che la facciata della Chiesa? Si entra, e si vede un cortile porticato, in fondo di cui è la Chiesa. Che bel sito perduto per farvisi un bell' edifizio! Ognuno vede, che in tanta elevazione e con tanta spaziosità davanti si poteva fare un prospetto pittoresco, da far comparire nello stesso tempo ed il portico, e la facciata della Chiesa." Die Forderung eines prospetto pittoresco mutet uns bei Milizia fremdartig und inkonsequent an, sofern wir unsern Begriff vom Malerischen in der Architektur substituieren. Aus Früherem dürfte aber mit Bestimmtheit zu entnehmen sein, daß der Kritiker als Eingang eine offene Portikus, und den innern Hof zu einem langen Prospekt nach Art seiner Straßenbilder ausgedehnt wünschte; allen malerischen Mitteln des Barockstils wie Kurven, Überschneidungen, Lichteinwirkung usw. wäre er ängstlich aus dem Wege gegangen. Ferner, da er selbst für eine gewisse Art von Brunnen ausschließlich plastische Ausstattung verlangt[2]) — „questi ornamenti debbono essere analoghi alla natura delle fontane, alle loro situazioni, e ad ogni altra loro circostanza" — das Gebiet der Mythologie aber als unverständlich ausschließt und la Geografia, e la Storia Naturale e Civile empfiehlt, denn: „sono inesauribili sorgenti di sogetti per adornare colla più leggiadra convenienza ogni sorte di fontane, e per renderle monumenti istruttivi di Fisica e di Morale," so begreift sich sein Lob über Berninis Acqua Vergine. „Infatti questa Fontana è d' una bellezza incantatrice."[3]) In seinem Schlußurteil über Bernini erkennt er die Größe von dessen Kunst an. „Il tutt'insieme nelle fabbriche è buono ed armonioso; graziosa la sua maniera di profilare, e vaghi i suoi ornamenti, benchè tal volta alquanto profusi. — Agli ordini egli non ha conservato sempre il loro particolar carattere: si è dilettato di frontoni rotti, e di metterli dove non

---

[1]) Milizia, Memorie II, p. 185.
[2]) Ders., Principi. 2, p. 306.
[3]) Ders., Memorie II, p. 229.

devono essere; ha incartocciato, ha sbiecato, ha interrotto con risalti, ha intrecciato rette a curve, ed alla bella semplicità ha sostituito un' elegante bizzarria."[1]) Es gibt also, wie schon oben gezeigt wurde, für Milizia eine allein gültige Norm für die Architektur, von der kein Abweichen gestattet ist; weil es Bernini mit ihren Regeln nicht streng genommen, habe er jene, statt von Mißbräuchen zu reinigen, sie mit neuen bereichert. Das ist die beständige Detailkritik Milizias; aber es spricht auch deutlich genug für den Wert Berninis, daß sich der einseitigste und leidenschaftlichste Bekämpfer des Barockstils, zu einer Lobesäußerung wie die erwähnte veranlaßt gefühlt hat.

Milizia ist nicht die einzige Stimme, die gehört werden darf, obschon er allein von einem bestimmt fixierten Standpunkt aus urteilt. Domenico Magnan, der Verfasser der illustrierten Città di Roma (1779), äußert sich mehr als kunstverständiger Laie; allein seine Aussagen sind doch von Interesse, weil sie beweisen, wie, im Gegensatz zum Theoretiker, das 18. Jahrhundert doch für die Wirkung des Barockstils noch empfänglich war; die Detailkritik ist bei Magnan durchaus Nebensache. Das Innere von St. Peter[2]) schätzt er nach Raumwerten ab, und in der Beurteilung der Fassade läßt sich wiederum der überwältigende Größeneindruck spüren; bei der Fassade von St. Andrea della Valle,[3]) welche Milizia mit einer abfälligen Bemerkung glaubt abtun zu können, lobt er die Gesamterscheinung, die Proportionen der beiden Ordnungen, die Ausführung, sowie die elegante Kurve der Kuppel. Während Milizia nur hervorhebt, wie geschickt Bernini das Fenster in der Chorapsis von St. Peter für seine Cathedra zu verwenden gewußt,[4]) steht Magnan wie die Menschen des 17. Jahrhunderts, ganz unter dem malerischen Zauber

---

[1]) Milizia, Memorie II, p. 243. — Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, urteilt p. 37 f. über Milizia: „doch spricht viel Objektivität aus der Kritik des Barockstils, und auch über Bernini enthält sich Milizia der schmähenden Urteile, wie sie damals modern waren", und führt aus seinen Werken eine Stelle an, in welcher der Kritiker die Nachahmung Berninis empfiehlt. Die oben angeführten Urteile zeigen, daß diese „Objektivität" nicht viel bedeuten mochte; die besagte von Harnack zitierte Stelle spricht nur dafür, daß Milizia nicht immer mit logischer Konsequenz, sondern zuweilen seinem momentanen Empfinden entsprechend recht widerspruchsvoll urteilte; wissenschaftliche Kritik wird man ihm aber ernstlich nicht zumuten wollen.

[2]) Magnan, Città IV. p. 61.

[3]) Ders. op. cit. III. p. 40.

[4]) Milizia, Memoire II. p. 234.

derselben.[1]) „E vedesi nel mezzo del semicerchio il grande e superbo monumento della Cattedra di S. Pietro, che termina perfettamente il fondo della Chiesa ed in grandiosissima maniera la decora. — Questo superbo monumento, nel 1665 inalzato per ordine die Alessandro VII. ... è una delle produzioni più nobili del Bernino."

In Milizia und Magnan spiegelt sich der geteilte Charakter des 18. Jahrhunderts wieder, im einen der puritanische Klassizismus, im andern die unbesiegbare Macht des Barockstils, und dieser Gegensatz kennzeichnet die ganze zeitgenössische Literatur, sofern sie sich auf die römischen Monumente des 16. bis 18. Jahrhunderts bezieht.[2])

---

[1]) Magnan, op. cit. IV. p. 67.

[2]) So auch bei Weinlig, op. cit. Seine Urteile über Bernini (III. 81) und Borromini lauten ähnlich wie diejenigen Milizias, nur offenbart er gelegentlich Verständnis für dekorative Plastik. (I. 72.) Ein Urteil wie das, der Barockstil begreife jene wider alle Regeln der Alten und Neuen, bloß nach Eigendünkel und einer ganz unvorbereiteten, und fast möchte man sagen, bösartigen Phantasie ausgebrüteten Chimären unter sich (II. 2), ist nach Obigem leicht begreiflich. In sehr bemerkenswerter Weise äußert sich Weinlig über die zeitgenössische Kunst: „Die Künstler besäßen wohl Regelmäßigkeit und Methode, nur die Natur schien bey Austheilung des zu Erfindung der Werke der Kunst unentbehrlichen Geschmacks ein wenig zu karg gegen sie gewesen zu seyn." „Kenner und Nichtkenner gähnen, und nie ist eine Verlassenschaft richtiger vom Vater auf Sohn gekommen, als hier die Kälte des Erfinders auf jeden Anschauenden forterbt." (II. 3.)

Drittes Kapitel.

Die neuen Probleme.

a) Die veränderte Auffassung der Materie und das Malerische.

Schon der Barockstil des 16. Jahrhunderts hatte gegenüber der Renaissance an Stelle des steinmäßig Kristallischen das organisch Gewachsene eingeführt, das Dehnbare und Biegsame, das Werden und Wachsen für das fertig abgeschlossene Sein der ausgebildeten Materie substituiert.[1]) Es bleibt zu untersuchen, ob und in welcher Weise sich dieser Prozeß im 17. Jahrhundert fortsetzt. So wie seine Absichten lagen, war er zu Beginn dieses Zeitabschnittes noch nicht abgeschlossen; im Gegenteil, das Neue enthüllte sich erst im zweiten Viertel. Maßgebend sind die Werke, welche Bernini für Urban VIII. geschaffen hat. Die Bedeutung dieses Künstlers für die Stilwandlung innerhalb der Architektur ist aber ohne die Kenntnis seiner Tat als Plastiker unverständlich.

Die Skulptur der Gegenreformation[2]) zehrte noch vom Erbe der Hochrenaissance. Sie behielt im Wesentlichen die auf den ersten Blick in all ihren Teilen verständliche plastische Erscheinung bei. Sie vermochte nichts Neues beizubringen, jedenfalls keine Vervollkommnung zu erzielen, und begnügte sich mit Verunklärung der Harmonie der Erscheinung, mit Störung des Gleichgewichts durch unmotivierte Drehungen, Faltenverschiebung und stärkern Eintiefungen, weil sie glaubte, den Lebensgehalt steigern, um jeden Preis etwas Neues sagen zu müssen, und wäre es das Überflüssigste von der Welt.[3]) Im Relief ist höchstens etwas mehr Raumtiefe, meist starke Figurenüberladung wahrzunehmen; aber von

---

[1]) Wölfflin, p. 30. Riegl, p. 31 ff.

[2]) Vgl. den Abschnitt bei Riegl, p. 146 ff.

[3]) z. B. das Grabmal Nikolaus IV. in Sta. Maria Maggiore, auf Veranlassung Sixtus V. errichtet.

einem malerischen Stil kann nicht gesprochen werden. Die Gegenreformation verhielt sich der Plastik gegenüber ablehnend, ließ ihr keine Möglichkeit zu künstlerischer Entfaltung. Erst eine daseinsfreudigere, weltlicher gesinnte Zeit hat ihr wieder Spielraum eröffnet. Bernini war es, der ihr die Zunge löste. Eine gewisse Tendenz verbindet ihn mit dem alten Michelangelo und seinen Medicäergräbern. Beider Gestalten sind pathetisch; aber während des Florentiners gigantische Körper die Erregung, den wühlenden Schmerz niederzuzwingen vermögen, und während bei dem großen Reichtum von Flächendivergenzen und Richtungskontrasten der Eindruck einer gewaltigen Ruhe trotzdem vorherrscht, geht Bernini auf möglichst vollständige Bewegung und Erregung in allen Teilen aus; sein Pathos wird zur Pose, seine Andacht erhitzt sich zur Ekstase, seine Empfindung wird zur Hysterie. Jede Haarlocke, alle Gliedmaßen, alle Gelenke zittern vor Erregung, sind alle zur Äußerung eines Affektes in Mitleidenschaft gezogen. Alle Beziehungen zwischen Irdischem und Überirdischem geschehen auf stürmische, erschütternde, nervenerregende und betäubende Art. Das Gewand ist nicht Echo des Körpers, sondern es sucht ihn zu übertönen. Dazu will Bernini den Stein entmaterialisieren; er soll Blattwerk, Baumrinde, Felle, flaumige Schwingen, Kleiderstoffe, duftiges Frauenhaar, rauhes und zartes Fleisch vorstellen. Kontraste um jeden Preis, ein beständiges Vibrieren des auf der glatt polierten Oberfläche aufgefangenen Lichtes, ein möglichst starkes Ausgreifen nach allen Richtungen des Raums, eine zuckende Bewegung selbst in den äußersten Fingerspitzen, das ist die Gesinnung, die lärmende Sprache des reifen Barockstils. Nur darf nicht vergessen werden, daß Bernini die Monumentalarchitektur nie damit durchsetzt hat, es sei denn, daß er diese malerische Plastik lediglich als Componente der Raumwirkung verwandte.[1])

An den plastischen Zutaten der Architektur, den Kapitellen, Friesen,

---

[1]) Der eingehenden Würdigung des Charakters bernineskер Skulptur ist Weibels Abhandlung gewidmet. Die Hauptkapitel sind: „Naturalismus und Stil in Berninis Plastik" und „Die Darstellung der Ekstase". Die Künstler suchen fast ausschließlich transitorische Momente zur Fixierung in Marmor auf (p. 35), das Pferd Constantins des Großen bäumt sich und bläht die Nüstern, ja selbst in die Porträtbüste dringt im Laufe der Stilentwicklung dieses Momentane. Die so oft als lüstern verurteilte Theresengruppe geht auf die eigenhändigen Schilderungen zurück, welche die spanische Nonne von ihren hysterischen Zuständen entwirft (Weibel, p. 84 ff.). Diesen malerischen Stil leitet übrigens schon Pietro Bernini, der Vater Lorenzos, ein. Vgl. Georg Sobotka, Pietro Bernini. L'arte. Anno XII. Fasc. VI, p. 401 ff. Arbeiten Berninis d. ä. in Rom p. 413 ff.

Wappen,[1]) läßt sich der raschere Pulsschlag am leichtesten spüren. Wölfflin hat darauf aufmerksam gemacht, wie seit Michelangelo die Wappenschilder ihren harten und brüchigen Charakter verlieren, wie der rein lineare Umriß vor dem plastischen Gewächs zurücktritt, wie der Barockstil die erst sich bildende gärende Masse zeigt. Der Wappenschild selbst wird zum Mittelpunkt eines Conglomerats vollsaftiger Ornamente. Die umgebogenen Rahmenteile mit ihren Volutenenden erscheinen gleichsam aus weichem Ton geformt; das wirksamste plastische Motiv mit stärkstem Schattenschlag ist die auf den gekreuzten Schlüsseln ruhende, weit vorkragende Tiara. Im 16. Jahrhundert weisen die äußern Umrisse noch einen großen Zug und durchgehende, schwungvolle Linien auf. (Wappen an der Fassade des Senatorenpalastes.) In der spätern Periode zergliedert sich die Masse stärker, die Kurven vermehren sich, die Grenze zwischen Schildrand und Einfassung wird verwischt, die Bewegung von innen nach außen wilder, der Umriß reicher, vielgestaltiger. Anfangs lastet der obere Teil schwer auf dem untern, (Wappen Urbans VIII. in St. Peter)[2]), Taf. Ia, und es ist, als ob sich die Linien aus der Materie losringen müßten. Beim Wappen Innocenz' X. an der Acqua Vergini erscheint der Druck gehoben, die Insignien setzen sich als fast isoliertes Gebilde scharf gegen den Schild ab und ragen hoch über ihn empor wie die Wedel der steinernen Palme daneben. In dieselbe Zeit (um 1650) fallen zahlreiche wenig geglückte Versuche, dem äußeren Umriß alles Konstante, der Gesamterscheinung das letzte Maß von Konzentrierung zu nehmen; der Stein verwandelt sich gleichsam in zerzaustes Leder, während die Linienführung trotzdem meist kalt und trocken bleibt.[3]) (So bei den Wappenschilden, die Borromini gleichzeitig mit den neuen Grabmälern der frühmittelalterlichen Päpste für die Laterankirche, offenbar fabrikmäßig, anfertigte.) Diese Stilauffassung erhielt sich noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, wie das Wappen Clemens' XII. ob der Fontana Trevi bezeugt,[4]) Taf. Ib. Allerdings mag die rein malerisch behandelte untere Partie bestimmend eingewirkt haben. Um den Schild mit schlaffem und weichem Kontur wölbt sich ein rauhes Muschelgebilde mit unregelmäßig ausgreifendem knorrigem Umriß; in der Mitte bäumt es sich mit einer Protuberanz auf und umklammert die

---

[1]) Vgl. Wölfflin, p. 32.

[2]) Moscioni, Photogr. Nr. 11 695.

[3]) Ders., Nr. 8723.

[4]) Ders., Nr. 8837. Verwandt im Stil der Wappenschild Benedikts XIV. in der Via della Stamperia. Ders., Nr. 8721.

Insignien, deren zitternde Umrisse sich frei gegen die Luft absetzen. Das Auge, das dem Kontur zu folgen sucht, wird nach allen Richtungen umhergeworfen. Zwei Posaunenengel sind, um den Reichtum an durchwühlten plastischen Gebilden zu vermehren, herangestürmt und halten die Muschel. Mit diesem beständigen Geschehen hat der Künstler im Kleinen die großartige Gruppe des untern Teils der Fontana Trevi wiederholt. — Nur um des Ausdrucks ungezügelter Bewegung willen, die sich in allen Teilen der Erscheinung gleichmäßig äußern soll, gelangen alle in der Materie latent vorhandene Kräfte zur Befreiung vom Druck derselben. Sie ist nur dazu da, um aufgeregt, in wildeste Gärung versetzt zu werden; sie wird nur geduldet, sofern sie sich ganz durchwühlen läßt. In der Dekoration greifen deshalb die organischen Gebilde, Pflanzen und menschliche Wesen Platz. (Blumenkapitelle und solche mit wild bewegtem, gleichsam rotierendem Blattkranz.) Schon im frühern Barockstil war die Einführung der Muschel das sichere Symptom dafür.[1])

Jedes Wachstum setzt Raum voraus. Mit der Bevorzugung der wachsenden, sich dehnenden im Raum lebenden Gebilde wird derselbe zum integrierenden Bestandteil der Kunstmittel, und daraus entwickelt sich der Begriff des Malerischen. Bei diesen plastischen Werken entspricht einem stärkern Ausholen in die Tiefe eine desto stärkere Schattenfolie, einem weiteren Vordrängen ein desto kräftigerer Schlagschatten. Nicht die plastische Erscheinung als solche, sondern nur (außer dem Umriß) das beständige Auf und Nieder von Licht und Schatten, das Spiel heller und dunkler Massen, wird gewertet. Mühsam nur hatte die Materie zuvor den Bewegungsdrang in sich zusammengehalten; die Spannung mußte sich lösen, die Auflockerung erfolgen. Aber die römische Gravitas bleibt. Darin beruht der fundamentale Unterschied zwischen römischem Barock und französischem Rokoko,[2]) das ja im höchsten Grade bewegt ist, und nur flüchtige, hüpfende, anmutige Bewegung darstellen will, daß dort die schwere Masse im Kern vorhanden bleibt, daß sich das Losringen, später Losstürmen der Bewegung aus dem Kräftereservoir gleichsam immer von neuem vollzieht; den Eindruck des Gewaltsamen, der Überwindung eines Hindernisses, den zurückbleibenden Kern, der nicht folgen kann, hat der römische Barock nie verwischt. Im Rokoko hat sich die Materie in lauter gleichmäßig bewegte Kleinorganismen meist abstrakter Form aufgeteilt, die gegenseitig nur ganz

---

[1]) Riegl, p. 77.

[2]) Vgl. die Ausführung von Schmarsow, p. 316 ff.

lockere Fühlung behalten. Man wird verstehen, weshalb der Rokokostil in Rom keinen Einlaß fand.[1])

Damit sollen die Voraussetzungen für das Verständnis der bewegten Architektur geschaffen sein. Sie ist in ihren eindrücklichsten Repräsentanten der typische Ausdruck der Empfindung des 17. Jahrhunderts. Wenn die Bewegung der architektonischen Masse in bestimmten Fällen unter den Begriff „Malerisch" subsummiert werden kann, so ist doch vorauszuschicken, daß dieser damit noch nicht erschöpft ist, sondern daß noch andere Wurzeln aufzudecken sind.

Die Architektur ist die raumbildende Kunst. Das äußerlich sicht- und greifbare Mauerwerk bedeutet den konkreten Ausdruck des Raumes. Je mehr Reichtum man dem Raumbild verleiht, desto reicher und mannigfaltiger wird der äußere Anblick der Architektur, natürlich abgesehen von den anderweitigen Erfordernissen, durch die solche An- und Zubauten veranlaßt werden. Die Außenerscheinung läßt gewöhnlich, vorab beim Zentralbau, den Raum, den sie umschließt, erraten. Um die Rauminterpretation nach außen hat sich aber — es sei hier vom Kirchenbau gesprochen — der Barockstil wenig gekümmert. Die Abseiten fallen bei ihm überhaupt außer Betracht, und die Fassade hat in erster Linie den Zweck eines prächtigen Schaustücks zu erfüllen, wird also mittelst ihrer Ausstattung vom übrigen Baukörper isoliert. In der ersten Periode ordnet sie der Barockstil dem Innern unter, sie soll auf dasselbe vorbereiten, ist daher in der Formensprache zurückhaltend. Sobald sich aber im Innern die Veränderung zu größerem Raumeindruck und größerem dekorativem Reichtum vollzogen hat, fallen auch an der Fassade die beengenden Fesseln. „Draußen und drinnen fängt z. B. bei Borromini alles gleichmäßig an zu schreien."[2]) Derselbe Wandel läßt sich bei der Palastarchitektur verfolgen; aber die Kirchenbaukunst liefert die typischen Belege. (St. Peter, St. Andrea della Valle, Sta. Maria in Campitelli, S. Carlo alle quattro Fontane, St. Agnese.)

Rom besitzt eine Baugruppe, deren Entstehung sich durch etwa zwei Jahrhunderte hinschleppte. Sie beansprucht für unsere Erörterungen besondere Wichtigkeit, weil sie in typischen Beispielen die Kunstauf-

---

[1]) Nur höchst selten hat die römische Architektur den Versuch gemacht, die Formen des Rokoko anzunehmen, nämlich bei der Dekoration der Fassade von Sta. Maria Maddalena und einzelnen Motiven an der Fassade von S. Martino ai Monti. Aber solche Motive finden sich nur spärlich, und das Architektonische, das leicht und gelockert erscheinen möchte, droht gänzlich auseinander zu fallen.

[2]) Wölfflin, p. 88.

fassung beider Epochen des Barockstils in unmittelbarer Nähe zusammenfaßt, die zurückhaltende kühle Gravitas, den massigen Ernst und den laut prunkenden Reichtum des Raumbildes sowohl als auch der äußern Erscheinung. Es ist die Sapienza, d.h. der Hof mit der zum Schaustück bestimmten Zentral- und Kuppelkirche St. Ivo[1]), Tf. IIa. Letztere war wohl von vornherein als Bestandteil des Gebäudekomplexes vorgesehen, aber bekanntlich erst im 17. Jahrhundert, unter Innocenz X. und Alexander VII. errichtet worden (als Abschluß der langen Bautätigkeit). Es bleibt sehr fraglich, ob die frühere Periode sie in so weitgehendem Maße als Dominante des ganzen Raumkomplexes betont hätte. Abgesehen von der Lage, kraft deren sie sich die Seitenfluchten zu vorbereitenden Kulissen unterwirft, nimmt die Kirche mit ihrer ganz neuen Formensprache das Interesse sofort so völlig in Anspruch, daß das Übrige vergessen wird. Ein länglicher Hof wird auf drei Seiten von zweigeschossigen Arkaden umschlossen; die Bogen ruhen auf Pfeilern mit Pilastervorlage; denn der strenge Barockstil hat die Säule verbannt. Das weiter zurückliegende dritte Geschoß ist niedriger und verschwindet für den Eintretenden. Ein herber, fast düsterer Ernst, wie er der Periode der Gegenreformation eigen ist, wirkt in ungemildertem Maß. Am Ende des Hofes, dem Eintretenden gegenüber, beginnt Borromini seine Künste. Der sehr komplizierte Grundriß der Kirche wurde zunächst nicht verwertet, sondern der Architekt verhüllte ihn durch eine Wand, da es in erster Linie galt, dem Hofe einen Abschluß und zugleich der Kirche einen Vorraum zu gewähren. Die zweigeschossige Wand setzt vorbereitend im rechten Winkel an die Arkadenreihe an und holt in einer Kurve aus, die dem halben Oval entspricht. Vermauerte Arkaden führen die Disposition der Hofseiten fort, ordnen sich aber gleichzeitig dem Weiteren unter. Borromini hat also den Raum vor der Kirche erweitert und eine selbständige Schauwand geschaffen. Eine der Kurve folgende Attika wiederholt die Vertikalgliederung, schließt die untere Hälfte als die Vorbereitung nachdrücklich ab, verdeckt das untere noch kahle Geschoß der Zentralkirche und läßt in den zwei Eckaufsätzen die folgende Komposition präludieren. Von hier an beschleunigt sich die Bewegung der Massen mit jedem Schritt. Über der Attika steigt nun der sechspaßförmige Körper der Kirche empor, nach oben zunächst durch eine Reihe weich in einander verfließender Kurven abgeschlossen; die Eintiefungen füllen Pilasterbündel als Kräftereservoir, die Fronten der sechs Conchen gliedern, nach der Mitte drängend, Fenster und Pilaster.

[1]) Vgl. die Ausführungen bei Schmarsow, p. 257 ff.

Das Thema der alle Teile gleichmäßig durchsetzenden Bewegung war in der Grundrißdisposition bereits in so nachdrücklicher Weise angetönt und durchgeführt worden, daß eine einfache Kalotte niemals vermögend gewesen wäre, es zu befriedigender Lösung zu bringen; der Bewegungsdrang mußte noch weiter geleitet werden, damit der Kampf mit der Materie zum Austrag gelange, damit das Aufgezehrtwerden, Sichverflüchtigen und Sichauflösen derselben in seinem raschen Verlauf klaren Ausdruck finde, und dies konnte nur im Sinne der vertikalen Dominante geschehen. Über dem Sechspaß zieht sich der Kuppelturm rasch zur Laterne zusammen, zu welcher Stufenringe emporsteigen. Über den Pilasterbündeln hat sich das Abschlußgesims des Sechspasses verkröpft, ihr Vertikaldrang hat dieses durchbrochen und schießt jenseits wie ein Springquell in Form von schlanken Aufsätzen empor, schwingt sich dann mit der eleganten Kurve der sechs „den innern Organismus andeutenden Strebemauern" über die Stufenringe weg zur Laterne hinauf, wo in der sie umkreisenden Balustrade den Vertikaldrang für einen Moment eine gleichmäßig rotierende Bewegung ablöst. Laterne und Helm stellen nur noch Energie, getriebene Massen dar, die Kraft hat gesiegt, die Materie leistet bald gar keinen Widerstand mehr. Einziehen und Ausstoßen am Körper der Laterne ist das nächste Thema; mit den tief einwärts gewölbten, stark schattenden Nischen wechseln vorgesetzte Säulenpaare. Während ihre Energie jenseits des Gebälks in zierlichen Kandelabern ausklingt, setzt sich die übrig bleibende, natürlich erleichterte Mauermasse zum letztenmal in Bewegung; es läßt sich an dieser Stelle kaum etwas Geistvolleres denken als der unsichtbare Regulator in Form des kegelförmigen Helms, um den die Masse, immer mehr sich verringernd und verdünnend, als Balustrade mit Aufsätzen, die an die Zacken einer Krone erinnern, in einer Spirale rotiert, um endlich in den spitzen Zinken der Krone und der eiförmigen Spitze zu verflackern und sich gleichsam in Luft aufzulösen. — Man muß gestehen, es hat etwas Frappierendes, wie Borromini das Thema ausgedacht und durchgeführt hat: die bedingte Anlehnung an das Vorhandene, kraft deren er die Einheit des Ganzen gewahrt hat, und die konsequente und überzeugende Ableitung all des überraschenden Neuen aus dem Vorhandenen. Er hat die letzten Folgerungen aus dem Problem gezogen. Übertreffen ließ sich seine Tat nicht mehr, wollte man überhaupt noch gesetzmäßig regulierte Architektur schaffen. Borromini hat ja selbst den Abweg betreten. Vielleicht wollte er im Campanile von St. Andrea delle Fratte[1]) seine An-

[1]) Moscioni, Photogr. Nr. 3855 und 20 624.

schauungen in noch eigenartigerer Weise zum Ausdruck bringen; allein trotz aller — mehr oder minder — geistvollen Einfälle ist dieser Bau, der sich in lauter aufeinander getürmten plastischen Einzelgebilden emporreckt, architektonisch nicht ernst zu nehmen. Man mag ihn sich trotzdem als gefälligen Trabanten der massigen, kalottelosen Kuppel gefallen lassen. Die beiden untersten Geschosse zeigen diagonal gerichtete Eckverstärkungen in Form von Pfeilern bzw. Säulen mit weit vorkragendem Gebälk; soweit steht er noch gleichsam zwischen Chor- und Querschifflügel eingeschlossen, die Mauermasse ist daher kompakt. Unvorbereitet folgt ein kreisrunder Tempietto mit Balustrade und abwechselnd offenen und geschlossenen rhythmisch disponierten Interkolumnien. Im letzten Geschoß tritt eine derbere Formensprache auf: tiefe Nischen und konvexe Mauerteile mit Cherubimhermen, über deren weit vorkragenden Gebälkstücken Kandelaber den Vertikaldrang der Stützen ausklingen lassen und zugleich das Mittelmotiv, umkreisend, gefällig begleiten. Steile Strebemauern schwingen sich an dem eigenartigen Turmaufsatz empor, ihre Energie bricht durch das Abschlußgesimse durch, rafft sich eng zusammen und schnellt in vier henkelartigen Bügeln in geschmeidigster Kurve empor, wird aber durch diese wieder abwärts geleitet und in der Mitte gleichsam in einem Reservoir gesammelt. Doch dieses Stärkerwerden nach oben wäre kein Abschluß im Sinn Borrominis. Er setzt auf die Bügel eine Krone, in deren spitzen Zacken Alles plötzlich verflackert und auslodert. Es fehlt den unteren Partien die logische Folgerung; im oberen Abschluß jedoch mit den unruhigen Ansätzen, dem fieberhaften Aufwärtsstürmen und dem unvermittelten Abschluß dürfen wir vielleicht den Ausdruck seiner innersten Anliegen und Stimmungen erkennen.

Derselbe Künstler gibt sich alle Mühe „die Wände der Lateranbasilika, Tf. IIb, in Aufruhr zu bringen".[1]) Hier jedoch waren die Rücksichten auf Vorhandenes hemmender als irgendwo sonst; denn er durfte die alten Stützen nicht entfernen. Er hat sich durch rhythmische Disponierung der Mittelschiffwände und durch leidenschaftlichen Hochdrang zu entschädigen gesucht. Je zwei der alten Säulen, welche das Mittelschiff begrenzten, sind zu einer breiten Mauermasse verbunden, aus welcher, zwischen die Kolossalordnung der Pilaster eingeklemmt, Sockel, Säulen und Giebel einer Nische vorquellen, für das Auge die maßgebenden Vertikalen überschneidend. Über diesen Mauermassen alternieren Archi-

[1]) Wölfflin, p. 88. Vgl. auch Schmarsow, p. 256.

volten und Relieffelder mit wilderregten Figuren, und im letzten Geschoß wechseln die Oberlichter mit schwerfälligen Bilderrahmen. Dazwischen aber steigt, ungehindert, die Kolossalordnung der Pilaster von der Fronte jener Mauermassen aus empor, wobei sie alle Horizontalgesimse durchbricht. Als Abschluß trägt sie eine Gebälkverkröpfung; unmittelbar daneben bäumen sich die Fenstergiebel hinauf. In ihrem raschen, ungehinderten Aufwärtsstreben möchten die Pilaster die schwere Flachdecke heben und durchstoßen, aber sie rennen sich an ihrer lastenden Wucht tot; denn hier vollzieht kein Tonnengewölbe den Austrag. Nirgends wird dem Auge eine ruhige Fläche gegönnt: In der Horizontalen ein beständiger Wechsel zwischen Öffnung und schwerfällig dekorierter Mauer, in der Vertikale das rasche Emporeilen der Pilaster, und zwischen ihnen kein ruhiges Aufbauen, sondern ein möglichst beschleunigtes Aufeinanderfolgen, ein förmliches Sichübereinanderdrängen.

Eigentümlich kalt und nüchtern berührt das Innere der Kapelle der Propaganda fide. Auch in der Südfassade dieses Baues suchte Borromini umsonst durch Kurven, in verschiedenen Achsen aufgestellte Fenstersäulen, phantastische Giebel, ein geistreich lebendiges Spiel des struktiven Organismus hervorzurufen.[1])

b) Die Dekoration und das Bildmäßige oder Malerische.

Die barocke Raumdekoration, gleichviel ob Malerei oder Stuck oder die Verbindung von Beidem, ist *Komponente der Raumwirkung*, d. h. sie dient dazu, diesen zu schließen oder zu öffnen. Verwandte die strenge Hochrenaissance die ornamentale Dekoration nur

[1]) Abb. bei Rossi, Studio I, 74—84. Zum Eindruck des raschen Geschehens, das sich an organischen Gebilden vollzieht und sie zu dessen Träger macht, ersetzen die Architekten an struktiv wichtigen Stellen den einfachen Träger durch die Volute (umgekehrte Konsolen). S. S. Luca e Martina: In den Querflügeln werden die Oberlichter von solchen Voluten flankiert, welche das schwere Gebälk aufwärts stoßen müssen oder sich unter dessen Druck zusammenrollen. Ähnlich außen an den Kuppeln von S. Carlo al Corso und S. Carlo ai Catinari, wo die Rippen der Kalotte die Last und die Voluten, auf denen sie fußen, die Fortsetzung der Vertikalglieder des Tambours darstellen. Bei S. Carlo al Corso wiederholen sich die Voluten sogar an der Laterne. — Wo sich im Aufbau des Kircheninnern die Attika zu einem Gurt- und Zwickelträger verkröpft, ist dieser oft von Akanthus umwachsen, dessen elegantes Profil das Auge schneller emporführt, wobei das Tragen als ein Emporwachsen interpretiert ist. So in S. Carlo al Corso, St. Andrea delle Fratte, im Gesù (Rossi, Studio II, 3), Sta. Maria in Vallicella (von Pietro da Cortona, Rossi II, 5, 6), St. Andrea am Quirinal (Rossi II, 4).

als Interpretin der Architektur und als solche stets den struktiven Linien untergeordnet, so hat es den Anschein, als ob im Barockstil die Dekoration zuweilen die Architektur ersetzen wollte.

Es liegt nahe, daß die ältere Epoche das Abschließende, Niederdrückende stärker betonte; auch damals waren flache Holzdecken keine Seltenheit, und sogar später wurden viele zwar in reicheren, komplizierteren Formen wiederhergestellt, aber nicht durch ein Gewölbe mit Stuck oder Malerei ersetzt. Den Eindruck schwer lastender Pracht verstärkte ein möglichst dunkler, bronzener Goldton.[1]) Das Musterbeispiel für die Auffassung des Barocks der Gegenreformation ist die Sala regia im Vatikan.[2]) Je komplizierter das Gefüge einer Decke, auch einer gemalten, sich gestaltete, desto mehr entsprach es dem damaligen Geschmack (Die Deckengemälde der Carracci in der Farnesegalerie.[3]) Das 17. Jahrhundert äußerte ganz entgegengesetzte Anliegen; ihm entsprach es weit mehr, wenn sich Saal, Galerie oder Kirche gleichsam öffneten, damit der freie Himmel hineinblickte.[4]) Guido Reni faßte sein Aurorafresco im Casino Rospigliosi noch als Tafelbild im Spiegel des Gewölbes auf, während Guercino in der Villa Ludovisi die Göttin in verkürzter Untersicht vor dem blauen Himmel ihren Wagen ob dem Kopf des Beschauers dahinlenken ließ. Am bekanntesten wurde diese Dekorationsweise durch Pietro da Cortona, den besten Dekorator seiner Zeit.[5])

Hand in Hand damit ging ein Wechsel innerhalb der rein ornamentalen „gegenstandslosen" Ausstattung, was eine andere Interpretierung der Gewölbefläche zur Folge hatte. Zu dem herrlichsten, was die Hochrenaissance je geschaffen, gehört die Dekoration im großen Saal der Villa Madama.[6]) Gewölbe einer der halbrunden Nischen: leicht dekorierte flache Rahmen trennen die einzelnen Schmuckflächen. Alles

---

[1]) Vgl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, p. 372 ff.

[2]) Wölfflin, Tf. 15.

[3]) Hans Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. Jahrbuch der Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses XXVI, p. 53 ff. In sehr eingehender Weise wird die Entstehungsgeschichte der Deckenkomposition klargelegt. Es sei beiläufig auch an die Gewölbemalereien der vatikanischen Loggien erinnert.

[4]) Ein Musterbeispiel ist ein Saal der Villa Falconieri in Frascati.

[5]) Hugo Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906, p. 200 ff. Gurlitt, p. 367 ff. Vita del cav. Pietro Berretini da Cortona, Pittore ed Architetto, per Narcisso Fabbrini, Cortona 1896.

[6]) Th. Hofmann, Raffael als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. 2. Aufl. Leipzig 1908. Tf. XIII—XIX, vorab Tf. XVI.

atmet wohlige Leichtigkeit und Harmonie, den neutralen Charakter des abschließenden Gewölbes klar ausdrückend. Im Scheitel sitzt eine flache Muschel, natürlich kein naturalistisches, sondern ein stilisiertes Gebilde. In dieser Disposition fand der Barockstil kein Geschehen, keine Konflikte, keine Licht- und Schattenwirkung.

Die Vasarikapelle in S. Pietro in Montorio.[1]) Der Reichtum an stark reliefierten Motiven ist ein bedrückender; das Gewölbe will nicht mehr als neutrale Fläche sondern als zweite Wand gewertet sein. Die Disponierung duldet keine gleichartigen Teile mehr, in denen sich der große Organismus im Kleinen wieder erkennen läßt, sondern nur Großes und Größeres, das miteinander beständig im Kampfe liegt. Nach drei Bildern mit ihren schwerfälligen, an den Ecken ausgreifenden Rahmen muß sich alles übrige, so gut und so schlecht es gehen mag, richten, nämlich 1. fensterartige Rahmen mit Giebeln und Karyatiden und Putten, 2. kleinere Fenster mit Bukranien und Guirlanden. Den obern Teil, der frei flächenhaft behandelt ist, setzt ein Gesimse auf Konsolen außer Zusammenhang mit dem übrigen. Und all dieser Aufwand von Motiven, die der Großarchitektur eigen sind, am Gewölbe einer kleinen Kapelle! Es ist, als ob sich diese Wand mit all ihrer Last über den Beschauer stürzen müßte.

Die Passionskapelle, ebenda.[2]) Taf. IIIa. Die Gewölbedekoration zeigt einen Fortschritt zur Auffassung des 17. Jahrhunderts, insofern als die Bildfelder wieder mehr Raum einnehmen; man wünscht große, ungeteilte Flächen, um ihnen ungehindert plastische oder malerische Dekoration zu applizieren; das Gewölbe soll mehr und mehr eine vom Übrigen unabhängige Bildfläche für ein einziges beherrschendes Motiv darstellen. Pietro Berettini da Cortona ist vielleicht mit seinen Malereien im großen Saal des Palazzo Barberini[3]) (um 1630) vorangegangen. Die Bilder erzählenden Inhalts machen die Hauptsache aus; der üppige, linear nicht mehr faßbare, dekorative Apparat drängt und häuft sich, den architektonischen Rahmen überwuchernd und überdröhnend, als Ecklösungen zusammen.

---

[1]) Moscioni, Photogr. Nr. 6711.

[2]) Ders., Nr. 1713.

[3]) Schmerber, op. cit., p. 202. Tf. XXVI. Ein Teil der Deckenbilder ist reproduziert in: Aedes Barberinae ad Quirinalem a Comite Hieronymus Tetio descriptae. Romae 1647. Verwandtes in der Galerie des Palazzo Doria. Photogr. Moscioni 11398.

Kapelle Lancellotti (S. Francesco) im Lateran.[1] Taf. III b. Erbaut von Francesco da Volterra. Das Gewölbe und die übrige Ausstattung kann höchstens von Antonio de Rossi, der die Kapelle restaurierte, stammen. Wenige Rippen, als flache Bänder mit Guirlanden behandelt, teilen das Gewölbe in große Flächen, deren Mitte ein von freien, üppig rankenden und sprossenden Blumenzweigen umschlossenes und von zwei flatternden Putten gehaltenes Medaillon bezeichnet. Der Altar steht in einer flachen Nische. Sein Gebälk liegt in gleicher Höhe mit dem ihrigen, so daß die übliche Abschlußdekoration auf das Gewölbe der Nische übertragen erscheint. Es soll den offenen Himmel darstellen, entbehrt daher jeder Teilung. Auf dem Gesims des Altars lagern Wolken, aus denen Putten emportauchen, und auf denen größere Engel sitzen; über allen schwebt ein anderer Engel mit ausgebreiteten Armen und Fittichen und flatterndem Gewand dahin, am Gewölbe vorbei; leider zerstört der Schlagschatten auf der Fläche sofort die Illusion.

Man sah ein, daß doch die Malerei einzig über die richtigen Mittel zur Erzeugung der Raumtäuschung verfügt. In den Sälen des Palazzo Pitti zu Florenz hat Pietro da Cortona allerdings den Spiegel des Gewölbes geöffnet, aber nur den Spiegel. Den freien Ausschnitt rahmt er durch die schwere, wogende, mit ihrem Formenreichtum prunkende Attika ein. Die Absichten lagen vielleicht mehr auf koloristischem Gebiet, die irreführende Illusion überließ er andern Malern.

Andrea Pozzo, dessen architektonische Studien sich ausschließlich auf dem Gebiete der täuschenden Perspektive bewegten (s. u.), zeigte an der gemalten Decke von St. Ignazio,[2] wie weit sich die scheinbare Raumerweiterung treiben ließ. In noch viel prächtigeren Formen steigt die Architektur über das abschließende Gebälk empor, bis zu schwindelnder Höhe hinauf[3] und bevölkert sich mit einem Heer von Figuren, die teils auf den zahllosen Mauerecken und Vorsprüngen Posto gefaßt, teils sich auf den hereinschwebenden Wolken gelagert haben. In immer höhere überirdische Regionen eilt der Maler hinauf, bis mit der Erscheinung der himmlischen Glorie seine Darstellungskraft ihr Ende erreicht hat. Schon Correggio hatte ja den Kirchenraum direkt mit dem Himmel verbunden, aber seine Mittel waren die einfachsten der Renaissance. Für Pozzo ist das Thema nur der Vorwand, das Auge

---

[1]) Moscioni, Photogr. Nr. 20 799.

[2]) Schmerber, op. cit., p. 215, beendet vor dem Herbst 1689. Tf. XXX.

[3]) Gurlitt, op. cit., Fig. 191. Die stark verkürzte gemalte Architektur im Aufriß projiziert.

möglichst direkt in die fernste Himmelsregion hineinzuführen; Correggio hatte das Irdische, den Kirchenraum, und das Überirdische, den Himmel mit seinen Heiligen, scharf voneinander getrennt; beim Barockkünstler des 17. Jahrhunderts verschwimmen die Grenzen, die Kirche verliert sich im fernsten Raum, der Himmel wogt und flutet mit Wolken und Engeln und Heiligen in sie hinein.

In der Disponierung der Stuckdekoration kehrte dann das späte 18. Jahrhundert zum System der Renaissance, d. h. den eingerahmten Flachrelieffeldern zurück, behielt aber als Erbe der Barockzeit eine größere Teilung und ein kräftigeres Relief (Palazzo Braschi[1]): Jene Ausstattung der Villa Madama bedeutete eine Höhe menschlichen Kunstschaffens, die nie mehr erreicht wurde.

Das Ideal der Hochrenaissance hatte darin bestanden, Malerei und Skulptur der Architektur so unter- und einzuordnen, daß sie ihren Organismus im Kleinen wiederholen, daß sich von ihnen aus mit Sicherheit auf das Ganze schließen ließ. Im reifen Barockstil will eine Kunst die andere übertönen, aber das Malerische behält die Oberhand. Das Klare, bestimmt Begrenzte muß weichen, dem Unbestimmten, Verschwimmenden Platz machen. Eine Dekoration, die weniger als Körper, geschweige denn als organisiertes Teilungssystem aufgefaßt werden darf, und auch nicht durchweg als farbiges Ensemble, sondern vielmehr als ein Wogen und Flimmern von Licht und Schatten, eine solche übertönt alles andere, saugt die festen begrenzten Linien gleichsam in sich auf.[2]) Altäre und Grabmäler gehören zu den integrierenden Bestandteilen der malerischen Kirchenräume, die im Falle einer weniger aufwändigen Ausstattung doch in erster Linie in bezug auf ihre Beleuchtungsverhältnisse beurteilt sein wollen. Im Gesù und St. Peter, als Vertretern des älteren Typus ist der Kuppelraum die fast einzige Lichtquelle, alles übrige wird als trüber und dunkler empfunden; später, als man eine gleichmäßige Helle bevorzugte, mußte das weiche, reichlich einflutende Licht jene schimmernden, auf-

[1]) Von Cosimo Morelli. Alinari, Photogr. II 864 und II 865.

[2]) Daneben finden sich aber ganz einfache Gewölbeteilungen durch Bänder: Kirchen von Castel-Gandolfo und Ariccia; barock ist aber die Dekoration, welche auf- und abwogend den Kuppelring begleitet, ähnlich wie in St. Andrea am Quirinal (Bernini). Die nach oben sich verkleinernden Kassetten versinnbildlichen das Aufwärtssteigen. — In der koloristischen Ausstattung eines Kirchenraums herrscht die größte Mannigfaltigkeit, wobei heute allerdings nicht immer leicht zu entscheiden ist, was man auf Rechnung späterer Restaurierungen zu setzen hat. Vollständig farblos ist das Innere von S. S. Luca e Martina, wirkt aber an Stelle davon mit sehr starken plastischen Akzenten.

lösenden Effekte erzielen, die dem Beschauer zu allererst zum Bewußtsein kommen.

Wie in der Malerei des 17. Jahrhunderts hält die Beleuchtung alle einzelnen Bestandteile zu einem einheitlichen Gefüge, zum malerisch empfundenen Bild zusammen.

c) Die Perspektive.

Ihrer Mitwirkung für das Raumbild wurde im letzten Abschnitt Erwähnung getan. Hier soll gezeigt werden, wie sich die Monumentalarchitektur ihrer nicht bloß als äußere malerische Beigabe bediente, sondern behufs Raumvergrößerung sich selbst den Regeln der Linearperspektive beugte, wie sie aber auch in weit höherem und weniger verfänglichem Sinn sich ihre Tendenzen zu eigen machte.

Die Linearperspektive ist die Kunst, die Dinge mit körperlicher Wahrheit, d. h. als im Raum befindlich darzustellen, mit zeichnerischen Mitteln denselben Raumeindruck auf der Fläche zu erzeugen, den das Auge von den Dingen empfängt. Die Kunst der Perspektive erscheint um so größer, je größer und zahlreicher, die Gegenstände sind, d. h. je mehr sie sich in die Tiefe hinein erstrecken. Je tiefer nun aber die Körper in den Raum ausgreifen, desto mehr wird die Erscheinung von der Luft absorbiert; ihre Konture verschwimmen, ihre Farben erblassen. Die Aufgabe der Malerei war, Dinge in einem Raumausschnitt zu vereinigen, zugleich den Raum auszudehnen, und ihn in immer weiterem Umkreis bis zum Eindruck des Unendlichen und Unermeßlichen in den Sehbereich hineinzuziehen und der Komposition dienstbar zu machen. Dieselbe Aufgabe stellte man auch der Architektur; nicht nur, daß der umschlossene Raum im 17. Jahrhundert möglichst hoch, weit, luftig sein mußte, sondern, wo er etwa an bestimmte Dimensionen gebunden war, suchte man ihn zu erweitern, entweder mit linearen Mitteln, so daß der Größeneindruck über die Wirklichkeit hinausging, oder durch Heranziehung neuer Räume, also durch Komplikation des Raumbildes.

Die Vertiefung auf linearem Wege gestaltete sich genau der Flächenzeichnung entsprechend, d. h. durch sukzessives Verkürzen der Vertikalen nach hinten und dementsprechendes Ansteigen bzw. sich Senken der Horizontalen. Dieses primitive Mittel wurde an den Fensterwandungen des Palazzo Barberini und der Kirche S. Biagio e Beata Rita erprobt, bedeutend virtuoser noch in dem Altargehäuse der Avilakapelle an Sta. Maria in Trastevere und der Halle, die Borromini an den Bibliotheksaal des

Palazzo Spada[1]) anbaute. In monumentalem Sinn brachte es Bernini in der Scala regia und den Korridoren zum Ausdruck, welche die Kolonnaden mit der Fassade von St. Peter verbinden und diese für das Auge des Beschauers weiter zurückschieben, um ihr mehr Vorderraum zu verschaffen.[2])

Andrea Pozzo[3]) zaubert mit Hilfe der Perspektive die reichsten, detailliertesten und weitläufigsten Architekturen auf die Leinwand, wechselt in genialster Weise mit Treppen, Portiken, Höfen, Torbauten, Pavillons und zwar stellt er sich Dimensionen vor, die alles menschliche Maß weit überragen.[4]) Taf. Va. Bei all diesen Entwürfen gibt er an, wie die gewaltigen Leinwandkulissen, gelegentlich sechs hinter einander, aufgestellt werden müssen, um das Auge vollständig zu täuschen.[5]) Im Kleinen macht er es bei Tabernakeln auf vielseitigem und rundem Plan. Die Ecken bezeichnen sehr komplizierte Pfeiler mit Säulenvorlagen und demgemäß einer Unmenge von Gebälkverkröpfungen, die sich am Oberbau wiederholen und sich alle als wichtige Faktoren des Tiefeneindrucks darstellen. Der freie Raum dazwischen kommt so aufs nachdrücklichste zur Geltung. Den Höhepunkt seiner Virtuosität bezeichnen, wie schon angedeutet, die „geistlichen Theater"; die Mittel der Dekorationsmalerei legten ihm ja keinerlei Beschränkung auf; das Auge wird von einer Architektur zur andern, von einem Raum in den andern gejagt.

Die Erweiterung des Raums in die Tiefe, einen Wechsel von hell und dunkel, gewahren wir schon in Raffaels Stanzenfresken, bei der Schule von Athen, der Messe von Bolsena, namentlich aber dem „Heliodor", welch letzterer überhaupt als typisches Beispiel für den malerischen Stil Raffaels gilt[6].) Er brauchte weiten Raum; aber er will ihn einheitlich, konzentrierend haben; Pozzo, der Barockkünstler, gibt nur einen zer-

---

[1]) Letarouilly, Tf. 243.

[2]) Gurlitt, op. cit. p. 410. Solch perspektivische Mittel kannte schon das 15. Jahrhundert. Die Nischen an Benedetto da Majanos Ciborium von S. Domenico in Siena (ca. 1475), und das Innere der Incoronata in Lodi (1488).

[3]) Perspectivae pictorum et architectorum partes II, der Text auch deutsch und italienisch. Erste Aufl. Rom 1693 und 1700, in 2. ediert von Joh. Boxbarth und Georg Konrad Bodeneer. Augsburg 1708 und 1709.

[4]) Vgl. die Tafeln I. 71; II. 47, 48. Abb. bei Gurlitt Fig. 190.

[5]) Pozzo bemerkt zu II. 47 (deutscher Text): „Dahero es auch eine unlaugbare Sache ist, daß große Risse oder Gemählde, wann sie nach denen Regeln der Bau-Mahler- und Perspectiv-Kunst gemacht sind, das Auge trefflich betriegen." Er erzählt nach Autopsie, daß sich Personen erst von dem Betrug überzeugten, als sie die Kulissen mit den Händen betasteten.

[6]) Wölfflin, Die klassische Kunst. 3. Aufl. München 1904, p. 96 f.

streuten, nach allen Seiten ausgreifenden, einen, der vorab durch Überschneidungen erzeugt ist; seine Räume lassen sich nicht abschreiten und ausmessen, nur ahnen und bestaunen.

Man wünschte also eine reiche „Perspektive", oder besser gesagt, viele Prospekte; auf allen Seiten sollte das Auge wieder etwas Neues finden, zur Entdeckung neuer Dinge angeregt werden. Der Wert des Raums beruht nicht mehr allein auf seiner Größe, sondern auch auf seiner Vielgestaltigkeit. Es sei sofort bemerkt, daß diese Tendenzen erst am Ende des 17. Jahrhunderts, eben in Pozzo ihre typische Ausprägung, im folgenden dann ihre monumentale Verwirklichung fanden und zwar im Palast-, Villen- und Schloßbau. Man erinnere sich hier auch an Milizias Programme für schönen und gediegenen Städtebau.

Es war, als ob Lage und Bedeutung der Peterskirche eine Aufforderung enthielten, sie mit einer ausgedehnten Perspektive zu verbinden, in der Art, daß die Fassade ihr Endziel, die Engelsbrücke ihren Anfang darstellte. Auch entsprach es völlig dem nur auf Großes gerichteten Bausinn Nikolaus' V., zuerst diesen Gedanken aufgegriffen zu haben.[1]) Ganz wurde er in der Folgezeit nicht fallen gelassen, obschon sich freilich Bernini zunächst nur die Ausgestaltung des Platzes selbst angelegen sein ließ. Erst zu Ende des 17. Jahrhunderts griff Carlo Fontana mit allem Nachdruck auf das alte Projekt zurück, indem er einen Plan für den ausgedehnten Prospekt anfertigte, ihn publizierte[2]) und mit Erläuterungen versah. Demgemäß sollten sich ostwärts an die Kolonnaden zwei weitere Bogenfluchten anschließen, welche diejenigen Berninis in Aufbau und ihrer Convergenz nach Osten genau wiederholten.[3]) Beide Arme verband

---

[1]) G. Dehio, Die Bauprojekte Nikolaus des Fünften und L. B. Alberti. Rep. f. Kunstwiss. 3, p. 247.

[2]) Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipsius origo, Romae 1694, Abbildung des Plans p. 213; außerdem bei Th. Hofmann, Raffael als Architekt II. Werdegang und Besitzungen. Leipzig 1909. Tf. XLIX.

[3]) Carlo Fontana, op. cit. p. 208 ff. Perchè negli Edifizii non devonsi lasciare imperfette quelle parti, che devono render il Composto ben simetriato, come da Vitruvio si apprende, ci è parso bene di esporre un nostro pensiero di sostruire in quel lato, ove manca l'altra parte de' Portici in faccia al Tempio un nuovo ornato di due Bracci di Corridori uniformi, e corrispondenti à gli altri già eretti frà il Tempio, e il Portico, e che si estendessero verso la Città. — Si conseguirebbe ancora maggior distanza, e longhezza della Piazza necessaria, per ben comprendere il contorno del Tempio. Fontana verlangt noch mehr Raum zur ästhetischen Würdigung von St. Peter. Dann zählt er auch wieder die rein praktischen Gesichtspunkte auf, welche schon bei Errichtung der Kolonnaden maßgebend waren: Schutz gegen Sonne und Regen bei feierlichen Prozessionen, Ersparnis der Gerüste und Zelttücher auf dem Platze.

als östlicher Abschluß ein Nicchione, dessen Wände durch Fontänen gegliedert waren, und davor sollte sich, direkt der Fassade von St. Peter gegenüber, eine kurze Portikus mit zwei Pavillons und einem Uhrturm erheben, während sich die Korridore als Straßen bis zum Tiber fortsetzten. — Man vermißt bei Fontanas Projekt den direkten Ausblick vom Tiberufer zum St. Peter, allein dies war auch gar nicht beabsichtigt, — vielleicht machte er aus der Not eine Tugend — sondern das Auge sollte vielmehr mittels immer mehr sich erweiternder Perspektive eines nach dem andern zu sehen bekommen, zuerst: „quel nobile interrompimento con la parte del mezzo che sormonta, da destinarsi per Campanile, Orologio, e Arco Trionfale per la Santa Fede Catolica".[1]) Kraft der bescheidenen Höhen- und Breitendimensionen würde dieses Monument im Einklang mit St. Peter stehen „in modo, che contribuirebbe all' occhio una Scena interrotta di stupenda, e maravigliosa veduta". Im weiteren hebt Fontana ausdrücklich hervor, wie sich beim Vorwärtsschreiten die Interkolumnien öffnen, um eine Unmenge einzelner Bilder hereinzulassen und dem Auge zu übermitteln: die beiden Fontänen, die Korridore, die Kolonnaden, den Obelisken. Das perspektivische Programm ist bedeutend komplizierter als früher, ja die Peterskirche kommt gar nicht zu allererst zur Geltung, sondern nur bezüglich des harmonischen Abschlusses des wesentlich erweiterten Platzes wird auf sie Rücksicht genommen. Obschon nur Projekt, beansprucht es doch als Projekt größten Stils innerhalb aller derartigen Entwürfen und Plänen der römischen Baukunst die erste Stelle; die Idee Albertis war ja an Monumentalität nicht zu überbieten, aber der Barockkünstler hat sie im Sinne größeren Reichtums an Einzelheiten völlig umgedeutet, den Schwerpunkt von dem Einen auf das Viele verschoben.

Der Palazzo Corsini[2]) von Fuga, 1732. Taf. XIX b. Er hatte zwar auf römischem Boden einen Vorläufer im Palazzo Barberini aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts; aber die Raumperspektive, worauf der unvergängliche Wert des Corsinipalastes basiert, kam dort doch nur höchst unvollkommen zum Ausdruck. Das weite Vestibül gewährt in der Hauptachse einen Ausblick auf den Garten, durch einen Korridor vermittelt, zu dessen beiden Seiten die lichten geräumigen Treppenarme emporsteigen; seitlich öffnet sich das Vestibül in je einen Hof, der durch Arkaden wiederum mit dem Garten kom-

---

[1]) Carlo Fontana, op. cit. p. 228.
[2]) Letarouilly, Tf. 191 und 192.

muniziert. Alle raumbildenden Faktoren zeigen einfache, etwas kühle Gliederung, meist glatte Flächen. Der festliche Raumeindruck darf durch nichts mehr gestört werden.

Das Schloß zu Caserta. Obwohl nicht auf römischem Boden, dürfte es doch in die Betrachtung einbezogen werden, da das erörterte Problem hier in mustergültiger Weise zum Ausdruck kommt. „Den zwischen vier Flügeln gelegenen Raum teilen zwei in den Achsen liegende Trakte in vier gleiche Höfe, deren Ecken leicht gebrochen sind. Es ergibt sich sonach im Mittel ein achteckiger Raum als Angelpunkt der ganzen Anlage; das ganze Erdgeschoß eines der Achsflügel (desjenigen, der auf den Park gerichtet ist, also die Querachse) ist als dreischiffige Durchfahrt behandelt.“ [1]) Am Anfang und am Ende derselben intonieren kleinere entsprechende Zentralräume. Statt nach zweien gewährt der Mittelraum nach acht Seiten hin Ausblicke. Die seitliche Treppe ist eine wahrhaft königliche Erscheinung. Sie mündet in ein ähnliches Vestibül im ersten Geschoß.[2])

---

[1]) Gurlitt, op. cit. p. 539 und Figg. 216 und 217. Dazu J. Durm, Handbuch der Architektur II, 5. Fig. 302, nach Vanvitelli.

[2]) Als Nachtrag sei daran erinnert, daß die Perspektive schon im Quattrocento ein Hauptproblem bildete, und zwar sowohl in Toscana, Umbrien und den Marken als auch in Ober-Italien. — Ein Stich, Bramante zugeschrieben und das Phantasiebild einer lombardischen Stadt darstellend: Rechts und links erheben sich Paläste mit Hallen im Erdgeschoß; ein Tor, zu dessen beiden Seiten sich ein Campanile und eine Kuppel erheben, schließt den Mittelgrund, läßt aber den Durchblick auf einen Platz und eine Kirche frei (Abb. bei E. Muentz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1891. II, p. 299). Vgl. dazu Burckhardt, Geschichte der Renaissance, p. 47, § 32a, und Disegni di Architettura civile e militare di artisti Italiani fioriti dal XV. al XVIII. secolo tratti dalla raccolta della R. Galleria degli Uffizi e pubblicati dallo stabilimento fotografico Giacomo Brogi. Firenze 1904. Tf. XV (Brogi 1014): komplizierter Hof- und Hallenprospekt eines Hauses. Tf. XLI (Brogi 1040): Zeichnung von Baldassare Peruzzi, Römische Monumente mit sehr tiefer Perspektive. Tf. XXXVII (Brogi 1036): Sebastiano Serlio, Skenographie mit Monumenten Venedigs. Bei Serlio selbst 2 Szenerien, eine für die Komödie und eine für die Tragödie entworfen, wozu er überdies noch bestimmte Vorschriften aufstellt. Für das 18. Jahrhundert sind die phantastischen Skenographien oder Theaterdekorationen der Bibbiena charakteristisch. Vgl. Gurlitt, op. cit. p. 487 ff., Fig. 202. Außerdem: Disegni, Tf. CXXIV (Brogi 1123), CXXV (Brogi 1124). Die Architekturen erscheinen in lauter Säulenhallen und Tordurchgänge aufgelöst zu sein; sie stehen in verschiedenen Winkeln zum Beschauer und öffnen sich nach allen Seiten. Die Künstler wollen soviele Perspektiven und Überschneidungen als irgend möglich ins Bild hineinbringen. Zum Problem der Perspektive als Mittel zur Raumillusion und zum Verhältnis der Theaterdekoration zum illusionistischen Raum-

d) Der Einfluß der Antike und der große Stil.

„Mit dem Eintritt des 16. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail.“[1]) Wir werden zu zeigen haben, daß dieser Grundsatz auch für das 17. Jahrhundert zurecht besteht, ohne daß freilich diese Erscheinung als eine bewußte Rückkehr von dem Vielerlei des Barockstils zur Einfachheit der Antike stets eine bewußte, oder gar vollkommene gewesen wäre.

Selbst dem oberflächlichen Betrachter wird es nicht entgehen, daß sich in jener Periode eine Formensprache geltend macht, welche prinzipiell verschieden von den bisher geschilderten Seiten, ihre nächsten Analogien nicht im Barockstil des 16. Jahrhunderts, also seiner ersten Periode, sondern in der Antike und der sich eng an sie anschließenden Hochrenaissance hat. Wir besitzen Belege direkter Entlehnungen in Pietro da Cortonas Vorhalle an Sta. Maria della Pace vom Palazzo Massimi alle Colonne und in Berninis Ciborium für die Sakramentskapelle in St. Peter[2]) von Bramantes Tempietto zu S. Pietro in Montorio. Die Schönheit wird in der Einfachheit der Erscheinung gesucht, die sich in einer Reduktion des ganzen Apparats auf vertikalen Träger und horizontale Last äußert. Allerdings bedeutet beim ersten Beispiel auch die Rundung und rhythmische Stellung der Säulen ein ganz wesentliches Moment. Der Architekt hat selbst die scharfen Gegensätze unmittelbar nebeneinander gesetzt und somit zur Vergleichung aufgefordert. Denn der obere Teil der Fassade von Sta. Maria della Pace will als plastisches Gewächs gewertet sein:[3]) mehrere ineinander gestellte Giebelsysteme, an den Ecken einwärts gerundet, von Pfeilerkulissen für den äußersten Giebel eingefaßt, von Säulen mit Gebälkstücken flankiert, und dahinter in großer Kurve ausgreifend, die rein dekorativ zu wertende Abschlußwand mit reicher Gliederung.

Diejenige Architektur, welche ihr Vorbild in den antiken Portiken, vor allem denen der Tempel hat, ist nun nicht etwa aus einem Überdruß am Barockstil zu erklären, denn sie setzt längst vor dessen Absterben ein; sie hat ihn nicht abgelöst, sondern ins 18. Jahrhundert hinübergeführt; sie

---

schmuck vgl. Bernhard Patzak, Villa Imperiale bei Pesaro IV, Kap. III. Das illusionistische Dekorationsproblem, p. 399 ff. Ferner: La scenografia. L'Arte V, Anhang: Arte decorativa, p. 29 ff. Bibiena, Gius. Galli, op. cit. Tf. 1, 5—8, 10, 13—15, 21, 23, 26.

[1]) Burckhardt, op. cit. p. 88.

[2]) Fraschetti, op. cit. p. 394 ff.

[3]) Wölfflin, Renaissance und Barock, Tf. 8.

müssen wir wohl als die römische Wurzel des Klassizismus bezeichnen. Ihre Entstehung und enorme Verbreitung außerhalb Italiens dürfte vielmehr auf der Erkenntnis jener Epoche fußen, daß die monumentalen Aufgaben eine Formensprache erforderten, die sich prinzipiell vom Herkömmlichen unterschied, und die nur durch ihre eindrückliche Größe ihre Zugehörigkeit zum Barockstil dokumentierte. Sie ist durch Bernini (u. a. die Türme von St. Peter) und seine Schule vertreten, und die Art ihrer Entstehung spiegelt sich am besten in der Geschichte der Kolonnaden von St. Peter ab, in denen sie zugleich ihre reinste Ausprägung empfangen hat. Die antike Portikus, d. h. der einfachste und zugleich formvollendete Ausdruck von Stütze und Last, gelangt in der Blütezeit des römischen Barockstils zu neuem Leben und tritt viel monumentaler auf hinsichtlich der Ausdehnung und Verwendung sowohl als der Ausbildung der Glieder. Man kann die Ursache in einer erneuten direkten Einwirkung seitens der antiken Bauwerke suchen, man kann die Erscheinung auch als Fortführung einer in der Hochrenaissance angebahnten Tradition erklären, aber selbst dieser Tradition liegt nichts anderes als das unbesiegbare Altertum zugrunde, das von Zeit zu Zeit wieder energische Vorstöße unternimmt, und dessen Einfluß man sich in Rom schlechterdings nicht entziehen konnte.

Die Kolonnaden. Auf ihre Bedeutung für den römischen Barockstil wirft erst die durch Fraschetti vermittelte Kenntnis ihrer Vorgeschichte das richtige Licht.[1]) Daß zwei in grandioser Kurve geführte Kulissen im Anschluß an die Fassade von St. Peter den Platz vergrößern und nachdrücklich begrenzen sollten, stand ein für allemal fest. Nur über das Wie hat Bernini lange geschwankt. Die Veränderungen, die er mit seinen Entwürfen vornahm, belegen in einzelnen Etappen den Übergang von einem reichen zu einem einfach großen Stil.

Erste Zeichnung.[2]) Die Idee eines reichen Platzes ist mit Ausschließlichkeit betont. Zweigeschossige, auf einem Stylobat fußende Bogenhallen als Fronten von Palastbauten umgeben den Platz im Kreisrund und schließen unmittelbar an die Fassade von St. Peter an. Die Bogen ruhen auf gepaarten Säulen (Serlio). An den beiden Enden erhebt sich über der abschließenden Balustrade je ein Uhrtürmchen. Die Fassade ist in ihren oberen Teilen noch bereichert, zum Nachteil der Kuppel und mit ausschließlicher Rücksicht auf den Platz. Drei Prachtbauten als Fronten

---

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 307 ff.

[2]) Ders., op. cit. p. 309.

des Borgo sollten das Gesamtbild vollenden. Bernini versuchte durch die unendliche Wiederholung ein und desselben Motivs mit dem formalen Reichtum der Fassade zu konkurrieren; aber er hielt — und das ist das Maßgebende — die offene Halle mit dem regelmäßigen Wechsel von belichteten Körpern — Träger und Last — mit schattigem Tiefraum für das einzig Mögliche.

Zweite Zeichnung.[1]) Die Hallen bauen sich amphitheatralisch auf, d. h. das obere Geschoß tritt um die Breite eines Umgangs zurück. Beide schließen mit einer statuengekrönten Balustrade ab. Auf beiden Entwürfen, eins und zwei, reichen die Hallen bis zum Ansatz der Attika auf der Kirchenfassade. Die Absicht, deren Höheneindruck zu verstärken, ist noch nicht aufgetaucht.

Dritte Zeichnung.[2]) Erst hier nimmt Bernini dieses neue Problem auf. Er sucht es dadurch zu lösen, daß er die Hallen eingeschossig bildet und somit der halben Höhe der Fassade entsprechen läßt. Somit kommen die geplanten Palastbauten in Wegfall. Die Hallen, jetzt Korridore, sind rückwärtig geschlossen, einschiffig, und öffnen sich wie zuvor in Bogen auf Säulenpaaren. Die lange, glatte Kurve unterbrechen zweigeschossige Pavillons, je eines am Ende, die andern mit Rücksicht auf den Damasushof des Vatikans angebracht, also Treppenaufgänge enthaltend. Im Hinblick auf die folgenden Entwürfe scheint es, daß Bernini an diesem die Formensprache als unzulänglich im Vergleich zur Fassade und zur Ausdehnung, welche die Korridore besaßen, empfand.

Vierte Zeichnung.[3]) Der Meister schwankt zwischen Bogenstellung und Säulen mit Architrav. Darin liegt das Bestimmende, Neue. Er sah ein, daß die Fassade keinen gleichartigen Reichtum neben sich dulde, daß anderseits die Selbständigkeit der den Platz einrahmenden Architekturen kräftige Formen erfordere. Er findet die Lösung in der Steigerung des Einfachsten. Hier tritt der Gedanke der wirklichen Kolonnaden zutage, d. h. die Säule wird das Maßgebende. Aber wie gesagt, vollständig und endgültig hat er sich noch nicht dazu entschlossen. Ferner beseitigt er die unterbrechenden Pavillons, die er offenbar als Störung des Größeneindrucks empfand. Es ist wichtig, daß Bernini außerdem mit seinen perspektivischen Künsten einsetzt, indem er die Fassade mittelst spitzwinklig anschließender Korridore zurückschiebt,

---

[1]) Fraschetti, a. a. O. p. 310.
[2]) Ders., a. a. O. p. 311.
[3]) Ders., op. cit. p. 311.

ihren Größeneindruck also mit einem weiteren Moment verstärkt. Allerdings sind es die bekannten Bogenhallen, die er bis zur Fassade fortführt. Er hat sie bekanntlich später als zerstreuend beseitigt und durch geschlossene Wände mit Doppelpilastern ersetzt.

Fünfte Zeichnung.[1]) Bernini hat sich für die Säulenreihen mit Architrav entschieden, schwankt aber noch, ob er ihnen ionische oder korinthische Kapitelle geben soll. Die Kolonnaden sind dreischiffig, der breitere mittlere Teil gewölbt. Wie in allen ältern Entwürfen findet sich auch hier die Balustrade mit den bekrönenden Statuen.

Das ausgeführte Projekt. Die Kolonnaden werden durch je vier Reihen toskanischer Säulen gebildet, die ein niedriges Gebälk mit der Balustrade und der Statuenreihe tragen. Anfang, Mitte und Ende bezeichnen leichte Risalite.

a) Die Halle ist dreischiffig. Abgesehen von praktischen Bedürfnissen erforderte sie aus rein ästhetischen Gründen eine ganz beträchtliche Tiefe; denn eine selbständige Wirkung gegenüber der Fassade konnte nur von einem Wald von Säulen ausgehen, für den der erforderliche Platz da sein mußte.

b) Er hat das Bogenmotiv auf Doppelsäulen durch den allereinfachsten Ausdruck von Stütze und Last, Säule und Gebälk, ersetzt. Zweigeschossig verwendet, ergab ersteres zu viel Unruhe neben der Fassade. Eingeschossig erschien es als ganz unzulänglich, weil an sich zu schwach, und außerdem mußte es als störendes Element empfunden werden, da es in der Fassade in keiner Weise enthalten war. Mit vertikaler Stütze und horizontaler Last wiederholte oder präludierte Bernini das Hauptthema der Fassade, nämlich die Kolossalordnung mit Gebälk und Attika. Er verlieh den Kolonnaden dadurch Selbständigkeit gegenüber dem beherrschenden Kirchenkörper, daß er diese Gliederung frei aufrichtete, während sie an der Fassade mit der abschließenden Mauer zu einem Konglomerat, einem plastischen Gewächs, verbunden war. So blieb sie kraft ihres schwerfälligen Formenreichtums dominierend, und die Kolonnaden ordneten sich ihr gleichsam als Auszug des Wichtigsten, das sie enthielt, unter. Damit gibt er zugleich seine Säulen dem Beschauer als Maßstab für die noch viel kolossaleren der Fassade, und bringt auf diese Weise deren enorme Höhe allmählich zum Bewußtsein.

c) Bernini wählte die toskanische Ordnung mit Rücksicht auf die Kompositkapitelle an der Fassade; er mußte alles beseitigen, was von

---

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 312.

dieser hätte niedergeschlagen werden können. Die strenge Beschränkung auf Last und Stütze duldete an der wichtigsten Stelle kein spielendes Motiv.

d) Der Künstler mußte schließlich die Kurve wegen der zahlreichen Risalite der Fassade einheitlich durchführen; immerhin verlangte die enorme Ausdehnung einen gewissen Rhythmus, den die schwachen Risalite ausdrücken. Nur diejenigen, welche den Anfang der Kolonnaden bilden, sind durch Giebel als Pavillons ausgezeichnet. Die Statuenreihe in fast unmittelbarer Nähe der Säulen mildert die Horizontale und bereitet mit dem Gebälk zusammen auf die Attika der Fassade mit ihren noch viel größeren Statuen vor.

Der frühere Barockstil faßte die architektonischen Funktionen als ein Geschehen, sogar als einen Konflikt auf; er band die Säulen in der Mauer fest, um das gewaltsame Losringen darzustellen oder ersetzte sie durch schwere Pfeiler. Im 17. Jahrhundert, der zweiten Periode, befreien sie sich, und damit kehrt ein gewisses befriedigtes Gleichmaß zurück, als dessen idealsten und zugleich einfachsten und verständlichsten Ausdruck wir das Ruhen der Last auf der soliden Stütze ansehen dürfen. Darauf basiert auch einer der wesentlichen Vorzüge der Renaissance, worin ihr aber die Antike leuchtendes Vorbild war. Wir sahen, unter welchen Voraussetzungen Bernini dazu kam. Als Schöpfer der Räumlichkeit und der imposanten Proportionen legitimiert er sich als der große Barockkünstler.[1])

Es war ihm nicht vergönnt ein ähnlich großartiges Projekt, den neuen Chorbau von Sta. Maria Maggiore[2]) (Taf. Vb) auszuführen. Nur die Zeichnung und das Modell sind uns erhalten geblieben. Es galt die Chornische gegen die seitlichen, flankierenden Kapellen mit ihren derben Formen herauszuheben. Wieder griff Bernini zur Säulenhalle und ließ diese das von Nischen gegliederte untere Geschoß umkreisen. Über das niedrige Gebälk zieht sich die Balustrade mit der Statuenreihe hin, über der sich der einfacher gehaltene Oberteil, wieder mit bekrönenden Figuren, aufbaut. Weil sich die Chorpartie auf einem Stufenbau erhob, stiegen auch die Säulen als schlanke, leichte Stützen empor, in Kompositkapitellen endigend. — Auch in den Vorhallen der Kirchen an der Piazza del Popolo, am Äußeren und Inneren des Kirchleins zu Ariccia, dokumentierte Bernini seine durchaus klassische Gesinnung.

---

[1]) Vgl. die vorzügliche Interpretation der Kolonnaden bei Gurlitt p. 408.
[2]) Fraschetti, op. cit. p. 379 ff.

e) Über das Wesen des Klassizismus.

(Vgl. Exkurs III.)

Die Periode des 18. Jahrhunderts bedeutet das allmähliche Ableben der römischen Architektur, das Aufgeben des selbständigen Charakters zugunsten fremder Einflüsse, bis zuletzt auch diese Quellen vollständig versiegten. Der borromineske Kraftaufwand war so rasch verlodert, als er sich entzündet hatte; seine Architekturschauspiele befriedigten nicht mehr, und von der rauschenden Dekorationspracht, mit der Pozzo eine Zeit lang zu faszinnieren vermochte, erhielt sich nur das grundlegende Prinzip in die Folgezeit hinüber. Während seiner ganzen Blütezeit hatte die Renaissance, in ihr und durch sie aber das Altertum, den Barockstil durchsetzt und ihm zur Lösung seiner monumentalsten Aufgaben verholfen; sie war Baumeister bei seinen herrlichsten Werken. Wo er vollends im 18. Jahrhundert noch Großes schuf, geschah es nur unter ihrer weitgehenden Mitwirkung. Man konnte glauben, das goldene Zeitalter der Kunst, Hochrenaissance und Altertum seien wiedergekehrt; aber den Mantel äußeren Prunks, den sich die Kunst im Dienste des Barockstils erworben, konnte oder wollte sie nicht ablegen, und er verriet, daß sie nicht die alte Renaissance mehr war. An dem Zwiespalt, seine eindrückliche Massenerscheinung zwar behalten, sich jedoch der integrierenden Formensprache sowie der malerischen Mittel wenigstens zum Teil begeben, und an ihre Stelle eine vermeintliche Feinheit der Renaissanceformen setzen zu wollen, mußte der Barockstil zugrunde gehen; denn jene renaissancemäßigen Formen stellen meist nur eine Verdünnung und Abschwächung der barocken dar, ihr totes Abbild, nachdem der Lebensnerv abgestorben war. Aber bis an sein Ende, bis zu dem Moment, wo er sich vom Machtgefühl des Papsttums, das ihn bisher getragen, endgültig verlassen fühlte, mochte er sich des Anspruchs auf Würde, auf römische Gravitas nicht begeben.[1]) — An der klassizistischen Bewegung des Nordens im 19. Jahrhundert, welche die Wiedererweckung des Altertums ernster und wörtlicher auffaßte, als es bisher geschehen war, nahm Rom keinen Anteil mehr.

Drei Monumente mögen die Umwandlung des Barockstils belegen.

---

[1]) Das beste Werk des Klassizismus entstand nicht auf römischem Boden. Es ist, neben Vanvitellis Schloß von Caserta, Juvaras Superga bei Turin. (1717—1731.) Gurlitt, p. 512ff., will in Juvara eine „tiefgehende Strömung gegen das Barock und somit eine Hinneigung zur Pariser Schule" konstatieren. Frankreich war jetzt Italien gegenüber gebend; aber dieser Einfluß kam Rom

Die Corsinikapelle am Lateran,[1]) 1734 (Taf. VIa) von Galilei für Clemens XII. gebaut. Der Raumeindruck ist völlig renaissancemäßig wegen des Ausgleichs in den Proportionen und der Rehabilitierung der glatten Fläche. Keine Säulen mehr, weder vor den Wänden noch an den Ecken, sondern Pilaster; keine Verkröpfung des Gebälks, sondern glatter Verlauf; keine skulpierte, sondern eine neutrale Kapitellzone; keine figürlichen Malereien oder Stuckaturen an Vierungsbogen und Gewölbe, sondern neutrale Kassettierung der Flächen in gold und weiß; keine skulpierten, sondern glatte Gesimsfriese; die Flächen zerfallen je nach ihrer Breite in dekorierte oder undekorierte. Altar und Grabmäler sind, um nicht zu stören, in besondere Nischen verwiesen. Aber gerade diese Nischen, nämlich diejenigen für die Monumente, belegen in der Art, wie sie gegen die seitlichen Wandstücke absetzen, belegen auch dadurch, daß sie überhaupt eigens für prunkvolle Grabmäler geschaffen wurden und deren Bedeutung somit nachdrücklich betonen, den anspruchsvollen Barockstil, dem abgesehen von der Wandinkrustation mit Marmor, durch die sitzenden Statuen auf dem Giebel des Altars und die Art, wie das Wappen angebracht ist, Genüge geleistet werden muß. Um der Nischen willen besitzt die Kapelle keine großen ruhigen Wandflächen, die doch für das Wesen der Renaissancearchitektur bestimmend sind; die zahlreichen Ecken und Profile mit ihrer kurzen und knappen Führung entziehen dem Auge viel Ruhiges, ohne den Mangel durch warm pulsierendes Leben zu ersetzen; sie drücken vielmehr die Kälte des Klassizismus aus. Für den direkten Ursprung aus dem Barock bleibt schließlich auch die so ausgiebige Verwendung verschiedenfarbigen Materials maßgebend.

Sta. Maria del Priorato auf dem Aventin, im Jahre 1765 von Piranesi restauriert. Die Dekoration des Gewölbes, namentlich aber der Hochaltar und die Chornische, treten mit dem barocken Anspruch auf Motivreichtum auf; aber all das, was einst malerische Plastik,

---

in weit geringerem Maße zu gute als z. B. Ober-Italien, weil, wie gesagt, der Barocksil in Rom zu tief Wurzel gefaßt hatte. Es ist begreiflich, daß das „Königreich Sardinien die Brücke für den französischen Einfluß in der Architektur wurde". Aber das 17. Jahrhundert war noch zu mächtig, als daß sich jener ganz hätte durchsetzen können. „Ungern verzichtete der Entwurf auf die Reize einer lebhaft bewegten Umrißlinie, auf schwungvolle Linienführung, auf die Glanzfülle der gewohnt gewordenen architektonischen Phrasen, auf die mächtige Gebärde und die repräsentativen Neigungen des 17. Jahrhunderts." Gurlitt p. 510.

[1]) Letarouilly, Tf. 227.

Bewegung, Leben, Rundung, Lichterspiel, Ton und Farbe darstellte und den Kirchenraum mit brausendem Jubel erfüllte, erstarrt hier im Leichentuch der absoluten Farblosigkeit, der plattgedrückten Fläche, der geraden Linie oder schlaffen Kurve. Sogar soweit verirrte sich der wunderliche Restaurator (dem aber die heutige Gegenwart aus seiner Sucht nach Neuem und Absonderlichem wahrlich keinen Vorwurf zu machen berechtigt ist), daß er mit diesen Mitteln einen Altar aufbaute, welcher den Vergleich mit den malerischen Freigruppen des 17. Jahrhunderts zwingend herausfordert; aus der zum Schiff umgewandelten Mensa schwebt, von Engeln auf Wolken getragen, ein Heiliger gen Himmel. Erreicht ist nichts anderes als eine unförmliche, farblose, unverständliche Masse, ein Steinklumpen. Auch mit dem Anspruch, die Renaissance wiederzugeben, ist der Dekorateur aufgetreten. Wie in Villa Madama legt sich über die Kassetten des Gewölbes der Chornische eine Muschel, aber ohne das prickelnde Leben des Naturgewächses in den Linien, sondern nur als geometrisch umrissener Fächer, der bloß die Unterlage für ein aufwändiges Wappen abgeben soll. Diese ganz einzig dastehende Mischung von Formenfülle und Armut an Erfindung und Leben zeigt auch die Fassade der Kirche, wo zudem die im Excurs I geschilderte heillose Zusammenhäufung heterogenster Bestandteile spuckt. Je ein Pilasterpaar faßt die Fronte ein; die Kanellüren werden durch eine Flächendekoration unterbrochen, die ionisch sein sollenden Kapitelle füllt ein Turm zwischen zwei Sphinxen; Mäanderfries und Zahnschnitt stützen das Gebälk des Giebels, dessen Fläche natürlich mit lauter plattgedrückten Motiven vollgestopft ist. Die Art, wie er beiderseits neben dem Rundfenster Dekoration anbringt, und das Aufreihen kleiner Sächelchen neben dem Eingang, das offenbar an die Grottesken erinnern sollte, sprechen deutlich genug für seinen „Geschmack". In Piranesi kämpfen Barock und Klassizismus als zwei unvereinbare Gegensätze; in Galilei ist ein harmonischer Ausgleich getroffen. Dieser suchte das Wesen der Sache zu ergründen, jener blieb bei der kritiklosen Kopie des rein Äußerlichen stehen. Angesichts seiner unerfreulichen Gebilde kann das Taktgefühl nicht hoch genug angeschlagen werden, mit dem der Dekorateur des Treppenhauses des Palazzo Braschi für Zwickel und Gewölbe antikisierende Motive wählte. Nicht zum geringsten Teil beruhen die eminenten künstlerischen Vorzüge des Treppenhauses gerade darauf.

Barocke Massenerscheinung verband Carlo Marchionne an der Sakristei von St. Peter[1]) mit der flachsten und starrsten Glie-

[1]) Strack, Baudenkmäler Roms des XV.—XIX. Jahrhunderts, Tf. 97.

derung. Dünne, auseinander gezogene Pilaster laufen den Wänden entlang empor, reichen aber nicht bis zum Gesimse hinauf, sondern bedürfen noch eines entsprechend hohen Aufsatzes. Fensterrahmen und Giebel sind erstarrt und wagen sich kaum aus der Fläche heraus, ebenso die vertikalen Glieder des Verbindungsbaues, der sich zum St. Peter hinüber erstreckt. In der Kuppel und Laterne versuchte man umsonst, eine gewisse Leichtigkeit vorzutäuschen. Damit leitete Marchionne zu dem neutralen Stil der Museumsbauten über.[1])

[1]) Ders., op. cit. Tf. 98. Ausgereckte magere Gliederungsformen finden sich auch in der ovalen Vorhalle von Sta. Croce in Gerusalemme (1744).

Viertes Kapitel.

Die Monumente als Entwicklungsfaktoren.

1. Brunnen und Kaskaden.

Etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bilden sie das Lieblingsobjekt der römischen Kunst; der Barockstil hat Rom seine Monumentalbrunnen geschenkt, mit denen sich bald sozusagen jeder Platz schmückte. Das 17. Jahrhundert übernimmt beide Formen, den frei-tektonischen und den Nischenbrunnen, wandelt aber beide in durchgreifender Weise um, indem es an Stelle des tektonischen Gefüges die frei-malerische Gruppe setzt und zwar nach Analogie der Villenbrunnen, die selbstredend den städtischen darin vorangingen. Am Brunnen läßt sich die fundamentale Umwandlung, die der Barockstil erfuhr, am klarsten verfolgen, da er am wenigsten durch anderweitige Rücksichten bedingt, der freien Natur am nächsten, die meiste Veranlassung zu einem freien Aufbau nach malerischen Gesetzen gleichsam in sich selbst enthielt. Das Wasser soll nicht mehr der Röhre entsteigen, sondern aus dem natürlichen Felsen hervorsprudeln und in zahlreichen Bächlein über ihn niederrieseln. Für die Fontänen der Villen hat Annibale Caro großartige Projekte mit reichlicher mythologischer Staffage entworfen,[1]) aber diese bleibt noch mehr oder minder äußere Zutat, ist nicht ein und dasselbe Element. Ganz zu Anfang des 17. Jahrhunderts hatte sich die Quellgrotte mit ihrem rauhen Felsgestein innerhalb der Stadt, allerdings nur in dem großen päpstlichen

[1]) Bottari, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Milano 1822. V. A. Caro an M. Girolamo Superchio, p. 187. Ders., an monsign. Guidiccione p. 268 ff. Die größte Mannigfaltigkeit an Grotten bietet heute noch Villa d'Este in Tivoli, publiziert bei B. Patzak, Die Villa d'Este in Tivoli, Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 17, 1906, p. 51, 117. Man findet Namen wie: Organo, Rometta, Civetta, Draghi, welche z. T. auf den Klang, den das Wasser gibt, zurückzuführen sind.

Garten am Vatikan,[1]) Eingang verschafft; später folgte die „Regengrotte" im Quirinalsgarten.[2]) Die Nischenbrunnen im Garten des Palazzo Borghese (Taf. VII a.) zeigen figürliche Motive in weitgehendem Maße herangezogen. Die Nische ist zum halbversteckten lauschigen Plätzchen geworden, eine Quellnymphe spendet das Wasser aus einer Urne in die Schale, wo eine Göttin, von andern Nymphen bedient, badet. Auch die Träger des Gesimses der Nische sind in naturalistischem Sinn umgedeutet. Kräftige, schön bewegte Jünglingsgestalten stützen jenes mittelst Blumenkörben, die sie auf dem Kopf tragen, und zur obern Partie leiten zwei dicke Blumen- und Früchteguirlanden. Über dem Gebälk verschwindet der nischenartige Aufsatz unter all den frei-malerischen Zutaten, Felsgestein, Tiere, Blumen, mythologischen Wesen, Putten.[3])

Um die Voraussetzungen für die Fontana Trevi zu kennen, muß die Betrachtung der frei-tektonischen Fontäne vorausgeschickt werden. Bernini hat die Umwandlung vollzogen. In der „barcaccia" hat er die verschiedenen Becken des ältern Brunnentypus gleichsam zu einem Genremotiv umgedeutet. Es mag sein, daß der Papst der Urheber des Gedankens war; denn es wird gesagt, er habe dabei an ein seine Geschosse versendendes Kriegsschiff gedacht. Daß das Wasser nicht mehr nur nach einer Seite und Richtung, sondern nach möglichst vielen ausgeschleudert werde, entsprach ganz dem Geschmack des 17. Jahrhunderts.[4]) Bei dieser doch noch ziemlich tektonischen Form blieb aber Bernini nicht stehen, sondern er schuf fast gleichzeitig Fontänen, die nicht mehr nur als plastische Erscheinung, sondern als bildmäßiger Naturausschnitt gewertet sein wollen, so den Tritonbrunnen (Taf. VIII a) auf der Piazza

---

[1]) Falda, Le fontane di Roma. III. Tf. 3—5.

[2]) Ders., op. cit. Tf. 6.

[3]) Ähnliche „naturalistische Brunnen" sind: Der für Innocenz X. von Algardi entworfene Delfinbrunnen im Damasushof, der „Bienenbrunnen" im Vatikan und der ehemalige ebenso benannte an der Piazza Barberini (letztere beide von Bernini entworfen), Fontänen im Garten des Palazzo del Grillo (Moscioni, Photogr. Nr. 20 734) und im Hof des „Vicariato" (Moscioni, Photogr. Nr. 4293). Der erste Brunnen mit rein mythologischer Ausstattung, ohne wesentliche tektonische Bestandteile ist das südliche Bassin der Piazza Novana aus der Regierung Gregors XIII., mit dem Mohren Berninis. Es zeigt noch keine wirklich malerische Komposition, sondern steht unter dem Einfluß der von Florentiner Künstlern des 16. Jahrhunderts geschaffenen, symmetrisch gebauten Prachtfontänen.

[4]) Vgl. die „Girandola" im Garten des Vatikans. — Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch Pietro Bernini an der barcaccia Anteil hat. Vgl. Georg Sobotka, L'arte XII, p. 420.

Barberini. Vom alten Brunnentypus ist das Mittellot als Angelpunkt der Komposition geblieben, ebenso das Bassin und die obere Schale. Aber als Stütze fungieren vier Delphine, welche zwei geneigte Muscheln als Ersatz der oberen Schale tragen, und auf diesen hockt wohlig im feuchten Element der Triton,[1]) der den Wasserstrahl aus einer Muschel emporbläst. Die Ansicht ist also keine allseitig gleiche mehr, sondern die Gruppe besitzt eine ausgesprochene Frontansicht, als solche außerdem durch das Wappen Urbans VIII. und die zwei seitlich ausgreifenden Muscheln bezeichnet. Das Werk setzt sich auch nicht mehr aus einzelnen klar und bestimmt gegeneinander abgesetzten Einzelbestandteilen zusammen,[2]) sondern das Thema bedingte ein Verschleifen, Ineinanderüberfließen, dem die Verwitterung des Steins noch bedeutend Vorschub geleistet hat. Man beachte, wie die Schwänze der Delphine mit der knorrigen, unregelmäßigen Muschel zusammengehen, wie eng und unlösbar diese wieder mit den als Schlangen gebildeten Beinen des Tritons sich verschmelzen. Wie beim ältern Brunnentypus wird der Reiz der Silhouette im Wechsel von Einziehen und Ausgreifen gesucht; aber alle Gegensätze sind vermittelt. Darin beruht das bildmäßig Malerische dieser Gruppe.

Diese Umwandlung ins Malerische hatte wichtige Konsequenzen. Wenn das Architektonische zugunsten des Figürlichen ganz zurücktrat, und dieses seine Typen nur noch aus dem Vorrat der antiken Wassermythologie holte, so näherte sich die Fontänenkunst wieder derjenigen des klassischen Altertums; Rom bot ja auch dafür eine Menge Vorbilder. Hatten die florentinischen Prachtfontänen des 16. Jahrhunderts ihren Stolz in möglichst schlankem und zierlichem Aufbau gesucht, und war das Figürliche nichts mehr als schmückende Zutat, allerdings überwiegend mythologischer Art, so machte gerade Bernini in direkter Anlehnung an die Antike, aber mit ausgebildeter Hydraulik und vielfach mit viel grandioseren Kompositionen, das Figürliche wieder zur Hauptsache, und blieb darin für das 18. Jahrhundert, und zwar nicht bloß für Italien, vorbildlich.[3])

---

[1]) Weibel (p. 52) meint, Bernini habe „in geistreicher Weise" den Torso von Belvedere zu seinem Triton verwendet. Ein Vergleich zwischen beiden Werken scheint mir eher das Gegenteil zu beweisen. Wenn sich Bernini an antike Werke anlehnte, so lagen gegenständlich die Flußgötter und Tritonen viel näher. Enge Verwandtschaft mit dem Tritonbrunnen zeigt derjenige vor Sta. Maria in Cosmedin. Für die Villa Mattei hatte Bernini eine Fontäne mit Triton und drei Seetieren entworfen. Abb. bei Falda III 19.

[2]) Vgl. nebst den Brunnen der früheren Barockzeit auch die Fontana delle Tartarughe, von Taddeo Landini.

[3]) Der Verfasser gedenkt, das höchst anziehende Thema der Beziehungen

Acqua Vergini auf der Piazza Navona,[1]) errichtet 1647—1652, (Taf. VIII b). Bernini hat sie mit Rücksicht auf die beiden andern Brunnen ganz besonders monumental ausgestaltet. Von einer einzelnen Fontäne konnte jetzt keine Rede mehr sein; an dieser Stelle war nur noch eine Gruppe großen Stils möglich. In der Villa Mattei hatte er einen „Olymp" errichtet, aber als abschließende Wandgruppe in Form der ältern Grotte; [2]) hier mußte das Motiv zur allseitig sichtbaren Freigruppe umgewandelt werden. Bernini hatte wegen des Obelisken eine vertikale Dominante innezuhalten, und in den die vier Weltteile versinnbildlichenden Flußgöttern markierte er vier Diagonalen; das war das Hauptmittel, durch das er seine Gruppe über die andern Fontänen heraushob. Das ganz niedrige Bassin ist kreisrund. Das heißt, der Beschauer soll die Gruppe umkreisen. Durch die Art, wie sich die Felsmassen nach oben zusammenneigen, um in der Mitte eine Grotte freizulassen, sind die vier Richtungen intoniert. Allein gerade in den Übergängen und gegenseitigen Beziehungen zwischen ihnen beruht, wie Schmarsow[3]) mit Recht betont hat, das eminent Malerische. Der Beschauer gewinnt von jedem beliebigen Punkt aus ein abgeschlossenes Bild: nach oben sich zusammenneigende Felsen, Pflanzen, Quellen, Tiere, und stets mindestens zwei von den kolossalen Figuren der Flußgötter, die alle dazu dienen, das Symmetrische zu verwischen und aufzuheben. Die Erinnerung an gewisse Bilder von Rubens[4]) liegt nahe. Auch der Gesamtumriß der Gruppe dürfte beachtet werden; von der breiten Basis zieht sich die Masse rasch zusammen, um dann im Obelisken die Vertikaltendenz ausschließlich wirken zu lassen. Dieser ist nicht auf das Felsgestein gesetzt, sondern er wächst gleichsam aus ihm heraus.[5])

---

zwischen den italienischen Brunnen und der antiken Wassermythologie, sowie deren Einwirkung in bildender Kunst und Poesie auf die Darstellungskreise der italienischen Kunst, hauptsächlich der Renaissance, später als eingehende Abhandlung zu publizieren.

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 179.

[2]) Ders., a. a. O. p. 118.

[3]) op. cit. p. 281.

[4]) Vgl., A. von Sallet, Rubens Nilbilder, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlung 3, p. 223 ff. Das Gemälde der kaiserlichen Galerie in Wien wird hier als Personifikation des Nils mit seinen 7 Mündungen gedeutet, wobei Rubens, um Monotonie zu vermeiden, in Alter und Geschlecht der Flußgötter wechselt. Ähnlich Hubert Gerhards Augustusbrunnen in Augsburg 1589—1594: der Lech und der Brunnenbach sind als Männer, die Singolt und Wertach als Weiber dargestellt.

[5]) Man beachte, wie viele Variationen Bernini versucht hat, bis er auf

In der Fontana Trevi,[1]) (Taf. VIIb), die in Entwurf und Ausführung nicht von Bernini sondern von Niccolo Salvi stammt, haben beide Bestandteile ihre monumentalste Ausprägung erfahren: die Wand als großartige Palastfassade in klassischem Stil, und das malerische Brunnenmotiv im Sinne der Acqua Vergini. Die Nischenfontäne ist hier nicht mehr Bestandteil eines andern Größern, sondern ist Selbstzweck. Das Wasser bleibt nicht mehr innerhalb der Wand, sondern es braust aus dieser nach allen Richtungen heraus; der Palast selbst ist auf Felsgestein gebaut. Die drei mittleren Achsen treten als rhythmisch gegliederter Risalit, einem Triumphbogen ähnlich, vor, mit Halbsäulen statt Pilastern (wie die Seitenflügel) zur Vertikalgliederung. Eine prachtvolle, mit Säulen ausgesetzte Nische als Hauptmotiv bildet den Ausgangspunkt, gleichsam das Quellhaus für die Wasserströme und reguliert die Richtung der mittleren Hauptkaskade; über ihr steht, halb in der Nische, die in schönster Weise von ihr umschlossene Figur des Neptun auf seiner großen Muschel. Vor ihm selbst ist freie Bahn, rechts und links aber lagert und schichtet sich das Felsgestein. Zwei Diagonalen, die um der Architektur willen notwendig erschienen, sind durch die Tritonen mit ihren Pferden, die von Neptun weg über die Steine dahinstürmen wollen, intoniert. Selbstredend kann in einer so eminent malerischen Komposition von einer Durchführung bestimmter Richtungslinien keine Rede sein; die Felsen, die gleichsam ihrem eigenen Lauf überlassenen Bäche und Quellen, die allerorts hervorbrechen und in kleinen Kaskaden niederstürzen, vereinigen schließlich alles zum völlig freien Naturausschnitt. Das ist die höchst mögliche Ausbildung des „Reliefbrunnens", und es genügt ein Hinweis auf ältere Werke, wie z. B. die Acqua Paolina, welche für jene Zeit immerhin das Beste bedeutete, um sofort zu verstehen, wie unendlich viel Neues das 17. Jahrhundert zu sagen wußte.

Es scheint, wenn bei dem spärlichen Denkmälerbestand überhaupt ein Schluß erlaubt ist, daß man der Kaskade des Villenbaues im 17. Jahrhundert nicht mehr das steile Gefälle gab wie früher; es liegt natürlich zunächst daran, daß die meisten Villen (s. u.) auf gleichmäßigerem Terrain gebaut wurden (Doria), womit sich Wasserläufe, wie sie Villa Torlonia, Aldobrandini in Frascati u. a. zeigen, von selbst ausschlossen. Anderseits hätten sicher die technischen Mittel auch nicht dazu gefehlt, wenn man

die gegenwärtige Art der Aufstellung des Obelisken vor Sta. Maria sopra Minerva kam. Fraschetti op. cit. p. 304 ff. Abb. auf den vorhergehenden Seiten.

[1]) Vgl. Hermann Voß, Berninis Fontänen. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXXI, Heft II, p. 127 ff. Entwürfe aus dem 18. Jahrhundert besitzt die Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Nr. 1013—1016.

es überhaupt noch hätte haben wollen. Ferner läßt sich fragen, ob die Kaskade noch wie zuvor von engen Baumreihen begrenzt und eingefaßt wurde. In der Villa Doria durchschneidet sie den lichten Pineto und mündet in einen Teich. Kaskaden großen Stils konnte sich nur das Schloß Caserta gestatten. Die Hauptachse des Vestibüls ist direkt auf den hohen Wasserfall als Abschluß des weiten Prospekts gerichtet; aber dieser ist in sehr weite Ferne gerückt, und die zahlreichen kleinern Kaskaden dazwischen fallen trotz ihres Figurenaufwands für die Aussicht vom Schloß aus gar nicht in Betracht, weil das Gefälle des Flusses ein viel zu geringes ist, so daß sie sich kaum aus dem Erdboden zu erheben scheinen und eine die andere überschneidet. Was die Einzelbehandlung der Kaskaden anbetrifft, so ist zu sagen, daß bei rein äußerlicher Verwandtschaft mit den Fontänen des römischen Barockstils doch die Gruppierung, vorab bei den oberen Kaskaden, eine viel detailliertere, mehr ins Einzelne gehende ist und daher Nahbetrachtung erfordert. Es handelt sich jeweilen um die Umgrenzung und namentlich den obern Abschluß eines Bassins. Die derben Tritonen und Delphine verschwinden mehr und mehr; den nach oben immer niedriger werdenden Kaskaden entsprechend, beschränkt sich die Einfassung der genannten Bassins auf ganz niedrige figurenbesetzte Brüstungen. Man will nichts Eingeschlossenes mehr, sondern nur das Freie. Die Figuren werden immer zierlicher und leerer, die letzte Fontäne unterhalb des großen Wasserfalls bildet den reinsten Liebesgarten mit zärtlichen Pärchen und einer Menge von Amoretten, und im großen Teich, in den sich der genannte Wasserfall ergießt, spielt sich auf zwei Inseln die Strafe Aktäons, der Diana im Bade belauscht, ab. Das ist der Übergang vom Barock zum Rokoko. Man vergesse nicht: Caserta war das Versailles von Italien.[1])

2. Der Altar.

Als Schauplatz der heiligsten Handlung, als Heiligtum im Heiligtum, bildet er das Zentrum des religiösen Interesses in der Kirche, und wenn die Kunst die Tendenzen der Gegenreformation dadurch unterstützen wollte, daß sie die Flamme religiöser Andacht schürte, so mußte sie mit ihren

[1]) Photographien Moscioni 10993, 10996, 11000 u. a. Von den Fontänen der Villa Albani stehen dem Verfasser nur wenige Photographien zur Verfügung. Der niedrige Brunnen zwischen Casino und Porticus scheint, abgesehen von dem schweren, barocken Sockel, eine bewußte Nachahmung eines antiken Denkmals zu sein; gerade das bildete ja einst den Vorzug dieser Sammlung, daß der Bauherr jedes Denkmal in seinen sinngemäßen Zusammenhang zu bringen wußte (s. o.).

Mitteln am wichtigsten Punkte einsetzen und dort einen schlagenden Effekt zu erzielen suchen, d. h. das Religiöse so sinnfällig als möglich machen. Das erreichte sie dadurch, daß sie den Altar ihren Grundsätzen gemäß gestaltete. Kunst und Religion haben damals gegenseitig aufeinander eingewirkt, und es läßt sich deshalb nicht entscheiden, welcher von beiden der größere aktive Anteil gebührt. Das aber war die Folge ihrer wechselseitigen Beeinflussung, daß von jetzt ab der Altar nebst der übrigen plastischen und malerischen Dekoration im Kirchenraum die neuen Tendenzen am klarsten aussprach. Freilich traf dies erst in einer Periode voll und ganz zu, in welcher äußere Prachtliebe mit religiösem Deckmantel der wahren, innerlichen Begeisterung gewichen war.

In zwei grundverschiedenen Formen hatte die Barockkunst den Altar übermittelt erhalten, nämlich erstens als Wandaltar, bestehend aus Mensa und Retabulum und somit als Bestandteil einer größeren Wand, Abschluß einer Perspektive und als Fläche. Die zweite Form war das Ciborium, der über einem Märtyrergrab errichtete Tempietto, bestehend aus vier Säulen mit einem bekrönenden Oberbau. Es ist leicht einzusehen, daß sich die erste Form für die Tendenzen des 17. Jahrhunderts besser eignete, als das architektonische Gerüste.

a) Der Wandaltar.

Die optisch eine Fläche darstellenden Altäre (natürlich ist nicht eine reine, sondern eine reliefmäßige gemeint) lehnen sich, wie schon gesagt, an eine Wand an, sei es die des Chors, der Querflügel oder einer der Kapellen. Die Hochrenaissance hat sie im strengsten Sinn als Teil des ganzen architektonischen Gefüges betrachtet und ihre Proportionen demgemäß gestaltet.[1]) In zweiter Linie schließen solche Altäre die Laienkirche vom Chor, der in diesem Fall fast immer ein Mönchschor ist, ab; mittelst Schranken und Durchgängen sind diese Retabula an die Träger des Chorbogens angekettet. Im frühern Barock schon verfolgte der Altar die Tendenz, sich zu einem selbständigen, der Fesseln der Architektur sich entschlagenden Gebilde auszuwachsen, seine Bedeutung durch kolossale Größe zu dokumentieren.[2])

---

[1]) Die Auffassungen des Quattrocento, der Hochrenaissance, und des Barockstils sind alle in den verschiedenen Kapellen und im Hochaltar von Sta. Maria del Popolo vertreten.

[2]) Man vergleiche Armeninis Schilderung eines isolierten Hochaltars, zit. bei Burckhard, op. cit. p. 287. Ebenda, p. 306, wird die Nachricht (Vasari Le. M. I, p. 50) vom ersten „Altarungetüm", vom Jahre 1567 angeführt.

α) Der mit der Wand verschmolzene Altar, nämlich der in die Chorapsis komponierte Hochaltar. Dieser Typus ging aus dem Bedürfnis der Barockzeit hervor, möglichst große Altarbilder zu besitzen; Martyrien und Verzückungen sollten im Zeitalter der Ecclesia militans, der Gegenreformation, so drastisch, so eindringlich als möglich gemalt werden. Altarbilder und Gewölbefresken, die ganze Kirchenausstattung überhaupt, haben neben dem religiösen Zweck wesentlich den der sinnlichen Berauschung. Den einfachsten Typus bildet, auch wenn archivalische Belege einen späten Ursprung nachweisen, der sehr bescheidene Hochaltar im Gesù. Vor der Wand erhebt sich, in ca. ein Drittel der Breite eine viersäulige Tempelfront mit Attika und Dreiecksgiebel nebst einer Nische als Mitte. Die Spitze des Giebels reicht kaum bis zur Gesims- und Kämpferhöhe der Apsis. Barock ist das unharmonische Verhältnis der zwei seitlichen Interkolumnien zum mittleren. — Man begreift, daß Andrea Pozzo für die Hauptkirche seines Ordens einen Altar nach seinem Sinn wünschte.

St. Andrea della Valle, wahrscheinlich nur an Stelle eines alten errichtet. Der Urheber, Carlo Fontana, wollte offenbar die herrliche Weite des Hauptraumes durch gar nichts stören. Pilasterbündel teilen die Apsiswand in drei Bildflächen, und vor der mittleren von ihnen steht die niedrige Mensa. Vielleicht glaubte der Künstler, die Pilasterbündel mit ihren Verkröpfungen und die entsprechenden Gurten des Chorgewölbes ersetzten für den Anblick die fehlende besondere Altararchitektur. Eine ganz ähnliche Komposition ist in St. Ignazio[1]) wahrzunehmen. Der Altar beschränkt sich aus demselben Grund auf eine bescheidene Mensa. Aber die komplizierte Perspektive, wie sie Pozzo gerade für diese Stelle entwarf, kam nie zur Ausführung.

S. Carlo al Corso.[2]) Der Hochaltar ist als besondere Architektur herausgehoben, seine Proportionen entsprechen denen des Langhauses. Das große Altarbild rahmen Pilasterpaare ein, und das Gebälk, das sie stützen, stellt sich als Verkröpfung desjenigen der Chornische und somit auch desjenigen der ganzen Kirche dar. Über die ganze Breite legt sich ein Dreiecksgiebel mit frei komponierten Stuckfiguren. Für den in die Kirche Eintretenden nimmt der Altar fast die ganze Apsisfläche ein. Von der Wand zu beiden Seiten sind nur schmale Bänder übriggeblieben. In Sti. Apostoli ist die Komposition entsprechend aber weniger glück-

---

[1]) Moscioni, Photogr. 4360.
[2]) Ders., Photogr. 3008.

lich, da sich der ganze Altar aus der Chorwand vorkröpft und die Einrahmung des Bildes scheinbar durch Pilasterbündel geschieht. Die Formen sind detaillierter und kleinlicher.

In der Schloßkapelle von Caserta kehrt Vanvitelli zu einer Anordnung zurück, die an die oben beschriebene im Gesù erinnert. Der Altar ordnet sich genau der Zweigeschossigkeit ein; er wird dadurch gebildet, daß das mittlere Drittel der Apsiswand risalitartig etwas vortritt;[1]) Säulen rahmen es ein und tragen das Gebälk mit dem Giebel. Seitlich flankieren die Loggien für die Orgeln. Die letzten Überreste barocker Ausstattung, zwei Engel und eine Strahlensonne, beanspruchen keine Bedeutung mehr.

β) Der Wandaltar mit vorgesetzten ruhigen Teilen. Der Typus läßt sich genau bis zur Stilwende um 1630 verfolgen; bei diesem Zeitpunkt ungefähr löst ihn der folgende ab. Die Architektur, die sich immer noch als Abschlußfläche darstellen will, greift nach der dritten Dimension, der Tiefe aus, d. h. sie wird zum Hochrelief mit zum Teil vollplastischen Motiven oder freien Gliedern. Dies geschieht in der Weise, daß vor die Altarwand Einzelsäulen oder Säulenpaare treten, welche ein ganzes Gebälk (Sakramentsaltar im Lateran), meist aber Gebälkeckstücke als Last übertragen bekommen. Hier setzt dann die neue Stilphase ein. Der südliche Querflügel des Laterans (1600) enthält den erwähnten Sakramentsaltar in Form eines einfachen Sacellums.[2]) Dadurch, daß sich dessen Aufbau im größten und monumentalsten Stil wiederholt, entsteht die Sakramentskapelle. Was im Kleinen ein plastisches Gebilde darstellte, ist im Großen zum raumbildenden Faktor, zur Architektur geworden. So redet der frühere Barockstil; das reife 17. Jahrhundert verließ diese trotz allem Aufwand markige und gediegene Sprache. Der weit häufigere Typus dieser Gruppe setzt, wie gesagt, der Wand Stützen für Gebälkverkröpfungen und Giebelfragmente vor, über welche die Wand als flacher Aufsatz emporsteigt. Dahin gehören die Hochaltäre von St. Agostino,[3]) Sta. Maria del Popolo, in beiden Fällen mit Mönchs-

---

[1]) Die Kapelle (Photogr. Moscioni 5806) zeigt weitgehende Anlehnung an diejenige des Schlosses zu Versailles. Derselben Gruppe gehört auch der Hochaltar von Sta. Maria in Via lata an. Die Chorapsis war 1629 vollendet, die Errichtung des Altars erstreckt sich auf die Jahre 1639—1643. Luigi Cavazzi, La diaconia di Sta. Maria in Via lata e il monastero di S. Ciriaco. Roma 1908, p. 122. Abb. bei Rossi, Studio III, 47.

[2]) Photogr. Moscioni 8684.

[3]) Fraschetti, op. cit. p. 42. Tafel nebenstehend.

chören dahinter, S. S. Cosma e Damiano, Sta. Maria dell' Orto, S. S. Luca e Martina und der Borghesekapelle an Sta. Maria Maggiore (Taf. IXa). Etwas bewegter im Umriß ist derjenige von Sta. Maria in Vallicella. Der Plan baut sich noch auf lauter Geraden auf.[1])

γ) Der bewegte Wandaltar. Mit Sicherheit ist er um die Mitte des Jahrhunderts nachweisbar. Im Grundplan, in den Vertikalen und Horizontalen geht die gerade Linie in eine bewegte über, d. h. das Thema lautet jetzt nicht mehr „harmonischer Ausgleich zwischen Träger und Last", sondern „bewegte, abwechslungsreiche Masse"; von einfachen Richtungskontrasten zwischen Mittelteil und vertikalen Stützen gelangt der Stil zu einer durch alle Teile bebenden und zitternden Massenbewegung, der womöglich alle festen Linien geopfert werden müssen.

Der Hochaltar von S. Lorenzo in Lucina (1650?). Das Mittelstück mit dem Bilde des Gekreuzigten von Guido Reni wölbt sich in ganz flacher Kurve vor, gleichsam von dem Druck der im stumpfen Winkel anstoßenden Flankenteile, d. h. des hohen Sockels mit den zwei Säulenpaaren und der seitlichen Verkröpfung, herausgetrieben. Auch im Profil des Gebälks tritt die gekrümmte Linie ein. Hier scheint es, als ob ein Druck in der Richtung von oben nach unten wirkte. Hochaltar von St. Agnese in Piazza Navona. Die Proportionen sind schlanker als beim obigen Beispiel, die Säulen einer Seite hintereinander gesetzt, was eine Komplikation im Gebälk zur Folge hat, und dieses zeigt eine Gärung der Masse in horizontalem und vertikalem Sinn. An Stelle der einfachen Kurve tritt nunmehr die Wellenlinie, die Giebelecken sind S-förmige Polster (das einfache Segment befriedigt nicht mehr), und der Mittelaufsatz gleicht einer sich emporwerfenden Welle; ein Verfolgen des Umrisses ist unmöglich.

Auch der herkömmliche viereckige Rahmen entsprach dem neuen Geschmack nicht mehr. Der Anblick gestaltete sich noch reicher und deshalb interessanter, wenn schwebende Figuren, Engel und Putti den Rahmen gleichsam in die Luft hoben, was dann hinwieder reichlich Anlaß bot, die Rahmenlinie zu überschneiden. So an Berninis Hochaltar in der Kirche von Castel-Gandolfo.[2])

Bedeutend weiter ging bekanntlich Andrea Pozzo. Unter Beibehaltung der architektonischen Grundlinien zog er die letzten Kon-

[1]) In derselben Gruppe ist ferner der Altar im Oratorium des h. Venanzius am Lateranbaptisterium, vielleicht vom Ausgang des 17. Jahrhunderts zu zählen. Das einfache Gebälk trägt einen schlichten Giebel.

[2]) Anderson, Photogr. Nr. 2298.

sequenzen. Nach seinem Entwurf entstanden die beiden Altäre im Querschiff von St. Ignazio,[1] Taf. IXb, (der Verkündigung und dem heil. Luigi Gonzaga geweiht). Der mittlere Hauptteil wölbt sich mit flacher Kurve einwärts, die Flanken treppen sich ab, bis die Wand wieder erreicht ist. Die vordern einrahmenden Stücke, nämlich Säulen auf hohen Sockeln mit hohem Gebälk, stoßen im spitzen Winkel auf das Mittelstück. Der ganze Altarbau ist demnach gleichsam von der Wand gelöst und zusammengebogen. Die Säulen zeigen spiralig gewundenen Schaft. Sie stehen nicht mehr, sondern ringeln und drehen sich aufwärts, und über dem vielfach verkröpften und profilierten Giebel gerät die Mauermasse vollständig in Aufruhr; wie durch entfesselte Elementarkräfte wird sie emporgeschleudert. Auf den höchst abschüssigen Giebelstücken sitzen allegorische Frauen; der Eindruck läßt sich nicht abwehren, daß sie abwärts rutschen und dann in die Tiefe stürzen müssen. Vertikale Profillinien werden durch Putten mit Palmzweigen verhüllt. Wohl lassen sich Stütze und Last noch voneinander unterscheiden, aber der Gegensatz ist nicht zum Austrag gekommen; trotz aller Schwere wird die Last emporgeworfen. Das Auge soll nur das Ganze auf einmal in sich aufnehmen, das Einzelne ist wertlos.

In seinem bekanntesten Werke, dem Ignazaltar im Gesù[2] Taf. Xa (linker Querflügel) hat Pozzo fast das ganze Retabulum zu einem Gehäuse ausgebildet, ihm die Wand in ihrer ganzen Höhe und Breite dienstbar gemacht. In energischer Rundung wölbt es sich vor der Wand vor; die Nische mit der Silberstatue des Heiligen flankieren je zwei der Rundung folgende Säulen mit geradem Schaft, aber auf doppeltem Sockel, von kompliziertem Gebälk bekrönt und dazu in Gold und Lapislazuli flimmernd. Der Altar ist ein vollständig dreidimensionales Gebilde, ausschließlich auf Kurven aufgebaut. Der Haupteindruck bleibt ein architektonischer; naturgemäß überwiegt die Vertikaltendenz. Seitlich vom Sockel wild bewegte plastische Gruppen, Ekstase des Glaubens und Sturz der Ketzerei darstellend. Von der so bis in die Ecken der Wand ausgebreiteten Basis rafft sich der Aufbau mit einer schnellenden Bewegung — das 17. Jahrhundert will rasches Geschehen — zusammen; oben zwischen den Giebelfragmenten ist die Masse wie ein tobendes Meer durcheinander gewühlt; rein plastische Mittel erschienen zur Versinnbildlichung der auf

---

[1] Pozzo, op. cit. II, Tf. 62.

[2] Ders., a. a. O. Tf. 60. Eine vereinfachte und doch wirkungsvolle Gestalt zeigt der Conceptionsaltar in S. Carlo al Corso. Moscioni, Photogr. Nr. 20 893.

Wolken thronenden, von Putten umspielten und der Flammenglorie umloderten Trinität als unzulänglich. In zierlicher Wellenbewegung verfolgt unten die Gitterbalustrade die großen Linien.

b) Das Ciborium.

Der Entwicklungsgang ist ein entsprechender. Die barocken Ciborien stehen in der Regel an Stelle mittelalterlicher oder frühchristlicher. Die Renaissance hatte die vier Säulen durch Bogen verbunden und über diesen einen runden Tambur mit Kuppel errichtet; auch der ältere Barockstil hielt an diesem Typus des Tempietto fest, ersetzte aber gelegentlich die Bogen durch gerades Gebälk, den runden Tambour durch einen achteckigen. (Hochaltar in St. Agnese fuori le mura, S. Crisogono. Beide aus der Zeit Pauls V. und zwar teils auf Initiative des Papstes selbst, teils auf die des Scipio Borghese hin errichtet.) Borromini lieferte Entwürfe für ein neues Tabernakel der Lateranbasilika, die sich genau innerhalb dieser Grenzen bewegen, nur die Vertikale stärker betonen, indem sie auf die Bogen ein zweites Geschoß mit einem besonderen Abschluß folgen lassen. Man kann von Glück sagen, daß keiner dieser geistlosen Entwürfe zur Ausführung kam.[1])

Bernini wies in seinem „Tabernakel" von St. Peter[2]) den neuen, zeitgemäßen Weg: Weit über menschliches Maß hinaus steigen die vier gewundenen Säulen empor, ihre hohen Gebälkaufsätze werden durch Lambrequins verbunden und durch Engelsstatuen bekrönt; vier schwungvolle Volutenbügel, mit Palmzweigen belegt, wölben sich zu einer offenen Krone zusammen, über deren Spitze Kugel und Kreuz ruhen. Offenbar besaß Bernini für die gewundenen Säulen ein direktes Vorbild in den alten, welche der Legende nach aus dem salomonischen Tempel stammen.[3]) Aber auch ohne diese wäre Bernini zu seiner Form gelangt.

---

[1]) Rossi, Studio III, 48 und 49.

[2]) Fraschetti, op. cit. p. 56 ff. Weibel, pag. 72 ff. Nach J. Durm, Handbuch der Architektur II, 5, p. 497 und Fig. 493 und 494 zeigt das Ciborium die nämliche Höhe wie der Palazzo Farnese.

[3]) Acht derselben zieren heute die obern Nischen der Kuppelpfeiler im St. Peter und standen im Mittelalter mit vier andern vor der Confession. Zwei entsprechende befinden sich an einem Altar der Sakramentskapelle, und eine ähnliche steht in der Pietàkapelle. Vgl. dazu E. Mauceri, Le colonne tortili. L'arte I, 1898, p. 377 ff., über Kopien dieser Säulen vgl. K. Escher, Die columnae vitineae im St. Peter in Rom im Werk eines französischen Künstlers. Monatshefte für Kunstwissenschaft II, p. 413 ff. Eine im Louvre befindliche Zeichnung publiziert von H. Geymüller,

Das Tabernakel mußte etwas Selbständiges in diesem ungeheueren Raume darstellen, und bei den Dimensionen, welche die Pilaster der Vierungsmauern besaßen, reichten auch die kolossalsten Größenproportionen nicht hin. Die Eindrucksgewalt der Vertikalgliederung ist so enorm, daß jede andere Vertikale total aufgesogen würde; das wirksame Gegenmittel gegen die „ungeheuere Ruhe" (sit venia verbo) konnte nur in einem hohen Maße von Bewegung gefunden werden. Darum durfte die Umrißlinie der Säulen keine Gerade sein und mußte sich die obere Partie soviel wie möglich auflockern. Die dunkle Bronze vor dem hellen Gold der Pilaster im lichten Kuppelraum gibt dem Werk ihrerseits einen besonderen Akzent. Was der Eintretende als leicht vibrierende Bewegung, als unbestimmt umgrenzte, malerische Existenz empfindet (in wohlige Proportionen zum Ganzen gesetzt), erscheint in der Nahbetrachtung, bei der auch der Kuppelraum alle Meßbarkeit verliert, als wild sich emporbäumende, alle Proportionen mißachtende, chaotische Massen. Ein neues Indizium für die ungeheueren Dimensionen der Peterskirche und eine Warnung, bei Beurteilung von Kunstwerken die Absichten der Meister nicht zu verkennen.[1])

Geschichte der Renaissance in Frankreich I, Fig. 10, p. 43. Unmittelbar auf die Säulen der Confession gehen diejenigen zurück, welche Raffael auf dem Teppichkarton mit der Heilung des Lahmen darstellte. (Vgl. Max Ermers, Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Straßburg 1909, p. 86—96.) Die Tradition mochte ihn dazu bestimmt haben, sie für eine Darstellung des Tempels von Jerusalem zu verwenden. Ermers äußert die Ansicht, die Säulen seien Import vom östlichen Mittelmeer. Sie erscheinen ferner auf dem Fresco des Raffaellino del Colle im Constantinsaal, das die Schenkung Constantins an die Kirche darstellt, ferner auf Giulio Romanos „Beschneidung Christi" im Louvre. Die Kolosse Berninis sind nach den Säulen der Sakramentskapelle kopiert (Ermers). In der venezianischen Malerei: Paolo Veronese, Triumph der Venezia im großen Saal des Dogenpalastes. In Rom: Wandgemälde im Farnese-Saal der Cancelleria (E. Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, p. 45 ff. und Taf. II.) In der Ferrares, Kunst: Zwölfjähriger Christus im Tempel von Mazzolini (1478—1528) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.

[1]) Schwache Nachahmungen sind die Tabernakel von Sta. Prassede (Photogr. Moscioni) und Sta. Croce in Gerusalemme (Photogr. Anderson 89). Ersteres zeigt ähnliche Stützen, wie sie Pozzo entwirft: polygonale Pfeilermasse mit diagonal dazu gestellter Säule; flache Bögen verbinden sie, darüber schnellt die elastisch profilierte Kuppel empor, begleitet von Statuen. Beim Ciborium von Sta. Croce sind die Bögen, welche die 4 dünnen übereck komponierten Säulchen verbinden, aufwärts und zugleich einwärts gewölbt. Darauf ist eine Bekrönung gesetzt, deren Bewegungsreichtum in den Linien zum untern Teil in schroffem Gegensatz steht, linear sowohl als koloristisch.

c) Die Nischenaltäre.

Sie bilden raumerweiternde Kapellen für sich, mit besonderer Beleuchtung, die ausschließlich für die Darstellung eines heiligen Vorgangs, meist einer Vision, bestimmt ist. Die Architektur, meist zu einem besonderen einrahmenden Motiv komponiert, stellt nur den festen Rahmen dar, hinter ihr waltet mit seinem eigenartigsten Zauber das Malerische, das sich nicht mehr mit einem Bild, also einer bemalten Fläche, begnügt, sondern zu seiner Wirkung plastischer Gruppen und plastischen Dekors bedarf. Aus dem auffallend Theatermäßigen wird gar kein Hehl gemacht. Fast alle einschlägigen Werke in Rom gehen auf Bernini zurück.

Die Franziskuskapelle an S. Pietro in Montorio.[1]) Das Relief stellt den Heiligen dar, ohnmächtig, von Engeln gehalten, (von Francesco Baratta). Das Fenster ist nachträglich eingebrochen worden. Von Bernini rührt der Entwurf für das Ganze her. Als Musterbeispiel hat der Theresenaltar in Sta. Maria della Vittoria zu gelten (1646) (Taf. Xb). Die Wand wölbt sich, mit Säulen, Gebälkverkröpfungen und gebrochenem Giebel zu einer Art Tempietto vor; von Licht und Goldglanz umwoben erscheint die Gruppe des Engels, der auf die halbohnmächtige Nonne einen Pfeil zückt, wie eine Vision, und in St. Andrea am Quirinal (1678) steht der Altar selbst im Tempietto; aus der Höhe bricht, von himmlischem Licht übergossen, eine ganze Sturzwelle von Wolken und Engeln und Engelchen los und erfüllt den Raum.[2]) — Das Motiv entsprach vollständig dem Geschmack Pozzos; er glaubte, es noch pompöser ausgestalten zu müssen, allerdings mit der Voraussetzung, daß alles nur gemalt sei.[3])

d) Der Tempietto und der frei malerische Altar.

Im Nischenaltar lag zweierlei enthalten: 1. die einrahmende Architektur, mit dem mittleren Durchblick als Hauptmotiv. Die Ver-

---

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 88.

[2]) Eine ähnliche Komposition, Christus, welcher der Maria Magdalena erscheint, war für die Allaleonikapelle in S. S. Dominico e Sisto entworfen, ist aber nur mit sehr unzureichenden Mitteln ausgeführt worden. Fraschetti, op. cit. p. 90. Nebenstehend die Zeichnung Berninis in den Uffizien. Vgl. Weibel, p. 24, 38. Zu dieser Gruppe mag auch die Avilakapelle an Sta. Maria in Trastevere gezählt werden, obschon die Tiefe der Nische keine Plastik sondern nur ein Gemälde enthält.

[3]) Pozzo, op. cit. II, Tf. 73. Entwurf für einen Hochaltar im Gesù.

wandtschaft mit dem Ciborium ist nur eine scheinbare, da diesem und dem Nischenaltar ganz verschiedene Voraussetzungen zugrunde liegen. Die Architektur mit dem Durchblick fand, in Entwürfen wenigstens, die meiste Verbreitung durch Pozzo.[1]) Den freien Mittelraum begrenzen reich gegliederte Eckstücke, mit Sockeln, Schaft, Gebälk, die kraft der perspektivischen Verkürzungen die stärksten Hinweise auf die Tiefe enthalten. Der Blick soll einerseits durch den dekorativen Reichtum angezogen und interessiert, anderseits aber schnell weiter in die Tiefe, in den unbegrenzten Raum geleitet werden. Das Ciborium hat zu überwölben, Pozzos Gehäuse muß umschließen. Das zeigen zahlreiche Entwürfe mit vollkommener Deutlichkeit, indem einzelne Teile als massive Pfeilermassen gedacht sind, während die Mitte eine Figurengruppe auf Wolken einnimmt. Auch in den Fällen, in denen sich der Aufbau stark dem eines Ciboriums nähert, besonders wenn eine Krone das Ganze abschließt, verunmöglicht der hohe massive Sockel eine Verwechslung mit dem Ciborium.

2. Das „Altarbild". Dieses hat sich ganz der Fesseln der Architektur entschlagen, um rein malerischen Gesetzen zu folgen. Wiederum war es Bernini, welcher dem Gedanken monumentalsten Ausdruck verliehen hat, und zwar in der Cathedra Petri[2]) im Chorrund von St. Peter. Noch ziemlich weit hinter dem Tabernakel aufgerichtet, muß sie dem Eintretenden ausschließlich als ein malerisches, ganz unbestimmbares Gewoge von Lichtern und Dunkelheiten erscheinen. Was die Malerei seit Correggio vermocht hat, ist hier auch der Skulptur gelungen, allerdings nur mit der Voraussetzung, daß ihr die reichsten Mittel und das kostbarste Material zur Verfügung standen, und die Arbeit in die Hände des genialsten Meisters gelegt war. Bis zum Eingang in die Kirche sollte die „Cathedra Petri" ihre Wirkung ausdehnen;[3]) daher sind die Maße dieses Bronze- und Goldgemäldes ganz ungeheuere, daher er-

[1]) Ders., op. cit. I, Tf. 60, 64, 66; II, Tf. 75, 77. Nach diesen Mustern wurden die Hochaltäre in Sta. Maria in Traspontina (1675 von Carlo Fontana) und Sta. Trinità dei Monti von Jean Champagne ausgeführt (Dussieux, op. cit. p. 338). Im Gesù in Frascati ein Tempietto mit der Darstellung der Beschneidung Christi. Pozzo II, Tf. 69.

[2]) Fraschetti, op. cit. p. 327 ff. (Photogr. Alinari 5923, Anderson 197.)

[3]) Man beachte die von Milizia, Memorie II, p. 233 f. überlieferte Anekdote zwischen Bernini und dem Maler Andrea Sacchi. „Entrato in San Pietro si fermò sotto la porta. Da qui è, disse (il Sacchi), che si deve guardar il vostro lavoro. Per quanto il Bernini lo supplicasse a portarsi un poco più avanti, non volle colui mover un passo." Sacchi gab darauf Bernini den Rat, die Statuen der Kirchenlehrer um eine Palme zu erhöhen und verließ den St. Peter.

streckt es sich bis über die Pilaster der Kolossalordnung hinaus. Schon vor seinem Sockel verschwinden die nahen Papstgräber, deren Dimensionen ja auch nicht allzu bescheiden sind, als Miniaturwerke. In übermenschlicher Höhe stehen die gigantischen Kirchenlehrer; ihre Gewänder rauschen und wehen und sind mit blitzartigen Lichtern übersäet; mit breitem Glanz leuchten die Mitren durch den Kirchenraum. Zwischen zwei Säulen wallt und dampft Gewölk hernieder, und von eigener Kraft getragen, scheint sich der prachtvolle Sessel emporzuheben, von der Erde weg, den himmlischen Regionen zu. Und wirklich öffnet sich oben der Himmel. Im Lichtmeer schwebt die Taube des heil. Geistes, und dieses Lichtmeer verdichtet sich zu Strahlen, die wie Blitze nach allen Seiten herauszucken, verdichtet sich zu Wolken, zu Köpfchen, Körpern, bis das Auge Einzelfiguren zu erkennen vermag; alles schwebt, schwimmt, rotiert um die Gloriole in der Mitte, gleichsam als ob ihr plötzliches Erscheinen die himmlischen Heerscharen in Verzückung und Erregung versetzt hätte.[1])

3. Das Grabmal.

(Vgl. Excurs IV.)

Schon im Mittelalter hatte sich das Grabmal die Kirchenräume erobert und Posto gefaßt, wo es anging; von Einheitlichkeit war nicht die Rede, die Kirchen verwandelten sich gleichsam in Museen; Ruhmsinn und Ausdruck persönlichen Reichtums bildeten die Lebensnerven der blühenden Sepulkralkunst,[2]) und was vorab den ersten Punkt anbelangt, so durfte Rom, die Stadt der Päpste, nicht hinter Venedig mit seinen Dogengräbern zurückstehen. Im Quattrocento, der Epoche, da Rom von Neuem seine Macht zu entfalten begann, zum andernmal sich anschickte, die Welt zu erobern, setzt der römische Gräberluxus ein, nur sind uns die wichtigsten Monumente in verstümmeltem Zustand erhalten geblieben, so daß ein fester Rückschluß auf ihre ursprüngliche Gestalt z. T. etwas gewagt erscheint. Michelangelo wollte in der Blütezeit der Kunst

---

[1]) Auch in der Fonsecakapelle an S. Lorenzo in Lucina ergießt sich der Himmel als Wolken- und Engelmeer durch die Kuppel über die Altarwand herab. In der Avilakapelle von Sta. Maria in Trastevere kreisen Engelchen in der Öffnung der Kuppellaterne und stützen dabei eine engere zweite Laterne. (Photogr. Moscioni 6828.) Sehr verwandt der Cathedra Petri ist der Hochaltar in Sta. Maria in Campitelli. (Photogr. Moscioni 20723.)

[2]) Burckhard, op. cit. p. 290 ff.

einem der größten Päpste, die je regiert haben, das grandioseste Monument aufrichten, das die christliche Kunst je geschaffen hätte: er selbst mußte es ja zu einem kümmerlichen Kompromissbau zusammenschrumpfen lassen. Die auf das Unvergängliche und Große gerichtete Gesinnung, getragen von unverwüstlichem Machtbewußtsein, erbte auch das Papsttum der Barockzeit; auf seine Grabmäler übertrug sich der monumentale Stil der Hochrenaissance.

Im sakralen Raum kommt ihnen nicht dieselbe Bedeutung zu, wie dem Altar, es sei denn, daß man um ihretwillen besondere Prunkmausoleen errichtete. Der Altar hat seinen festen unverrückbaren Platz, das Grabmal war gleichsam eine persönliche Vergünstigung und mußte an zweite Stelle treten; es repräsentierte eine Persönlichkeit, war vom Raumganzen mehr isoliert und kam daher für dasselbe weniger in Betracht, verzichtete aber keineswegs ganz auf künstlerische Mitwirkung. Für die Papstgräber hat St. Peter besondere Nischen in den Seitenräumen reserviert. Es gibt wenig Fälle, in denen sich ein Grabmal eine maßgebende Stelle erobern konnte.

Im Kleinen und Einzelnen legt es die Stilwandlung des Barocks klar. Die arithmetisch oder rhythmisch komponierten Teile verschmelzen sich, wie bei Brunnen und Altar, zu einem bildmäßigen Ganzen. Während sich im früheren Stil Architektur und Plastik mehr oder minder gleichmäßig in die Aufgabe der Sepulkralkunst teilten, fällt nachher der Hauptanteil der Skulptur zu; aber der Einfluß der ersteren vermag sich doch noch in gewissen architektonischen Gesetzen der Gesamtkonfiguration geltend zu machen. Ein wichtiges Ingrediens der malerischen Wirkung bildet die Wahl des Materials, ähnlich wie bei der Altarkunst.

a) Das Papstgrab.

Die Betrachtung knüpft deshalb zuerst an dieses an, weil ihm kraft seiner Bedeutung eine gleichmäßige Ausbildung innerhalb der Stilwandlung viel eher garantiert war, als allen übrigen Kategorien, bei denen in der Tat eine fast unübersehbare und unkontrollierbare Mannigfaltigkeit herrscht. Fast alle Päpste der Barockzeit haben ihre Grabmäler in Rom, eine große Anzahl in St. Peter und Sta. Maria Maggiore, andere in ihren früheren Titelkirchen wie Sta. Maria sopra Minerva, oder Sti. Apostoli, wieder andere in eigens von ihnen gebauten Kirchen und Kapellen (St. Agnese an der Piazza Navona, Corsinikapelle am Lateran). Der Gräberluxus begann, wie gesagt, in Rom um die Mitte des Quattro-

cento, als die Kunst, durch fremde Kräfte genährt, ihren Aufschwung nahm.

Für das 16. Jahrhundert[1]) war zunächst, wie beim Altar, der an der Kirchenwand aufgerichtete dreiteilige Monumentalbau die Regel, wobei sowohl Sansovinos Kardinalsgräber im Chor von Sta. Maria del Popolo mit ihrem beherrschenden Mittelteil und den harmonisch proportionierten Nebenteilen,[2]) mit dem überragenden Mittelstück und der Liegefigur auf dem Sarkophag, als auch Michelangelos Medicigräber mit ihrer stärkeren Ausgleichung der Kompartimente, der thronenden Porträtstatue und der Attika als oberem Abschluß als Vorbilder wirkten. Die wichtigsten Monumente stammen von Domenico Fontana, so auch dasjenige Nikolaus' IV. in Sta. Maria Maggiore. (Taf. XIa.) In dieser Periode existiert noch kein besonderer Typus für das Papstgrab.[3]) Am Ende des 17. Jahrhunderts errichtete Rainaldi gegenüber dem oben genannten Grabmal dasjenige Clemens' IX. (Taf. XIb); er wiederholte die Disposition des Vorgängers, aber er kopierte ihn nicht, und gerade diese Unterschiede sind bezeichnend für die Verschiedenheit des Stilgefühls am Ende des 16. und des folgenden Jahrhunderts. Auf doppeltem Sockel fußt beidemal der dreiteilige Oberbau, bestehend aus der Mittelnische mit der thronenden Papstfigur und den beiden flankierenden Seitennischen für stehende, weibliche Allegorien. Über der Mitte wölbt sich der Rundgiebel, der die gegliederte Attika überschneidet; ionische Halbsäulen fassen die Hauptnische ein, Eckpfeiler schließen nach außen ab.

Der Charakter des Clemensgrabes ist viel einheitlicher; Rainaldi hat alles Kleinliche und Beengende beseitigt. Fontana hat die Vorderwand zu einem Postament für die Papstfigur erweitert, Rainaldi ihr einen eigenen

---

[1]) Das Zurückgreifen über die im Titel gezogene zeitliche Grenze und die eingehenden Erörterungen über die Vorläufer der Grabmäler des 17. Jahrhunderts möchte der Verfasser durch die Wichtigkeit des Gegenstandes und die Tatsache, daß er noch nie eine zusammenhängende Darstellung erfahren hat, rechtfertigen.

[2]) Wölfflin, Klassische Kunst, 3. Aufl., p. 67 ff.

[3]) Das Grabmal Hadrians VI. in Sta. Maria dell' Anima gehört in die Gruppe der Sansovino-Gräber. Außer den Grabmälern Nikolaus' IV. (Photogr. Alinari 11715) und (in Anlehnung daran) Clemens' IX. (Photogr. Alinari 11714) in Sta. Maria Maggiore (siehe Text), gehören dazu aus der Gruppe der Grabmäler der Kardinäle und Vornehmen diejenigen der Eltern Clemens' VIII., entworfen von Giacomo della Porta, und des Kardinals Alessandrino, von demselben, und alle in Sta. Maria sopra Minerva. Als im Entwurf auf Michelangelo zurückgehend, mag noch das Grabmonument des Gian Giacomo dei Medici im Dom von Mailand erwähnt werden, das Leone Leoni ausführte. H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen II, p. 239 ff. Abb. bei F. Malaguzzi-Valeri, Milano II. (Italia artistica), p. 67.

Sockel ohne Inschrifttafel gegeben. Beide fassen die Hauptnische mit einem Rahmen ein, aber Fontana gibt ihm durch anderes Material mehr Nachdruck, und wirkt dadurch unfreier, was man vollends bei den seitlichen Partien empfindet: der Rahmen erweitert sich trotz der drückenden Enge des Raums zu den sog. Ohren; weil ober- und unterhalb noch etwas Raum frei ist, müssen Tafeln andersfarbigen Steins, architektonische Rahmenwerke, Guirlanden, Wappenschilder hineingestopft werden. Rainaldi vermeidet alles Kleinliche; er läßt die seitlichen Nischen bis zum Gebälk hinauf- und bis zum Fußpunkt der Halbsäulen hinabreichen, erhält somit zwar sehr hohe und schmale kastenartige Öffnungen, drückt aber mittelst dieser den Proportionsrhythmus besser aus. Als Füllung verwendet er je eine Statuengruppe und ein reliefiertes Rundmedaillon darüber. In die Breite ist der Raum zwar sehr eng, und die Statuen könnten sich kaum bewegen, aber die Wohligkeit und Geräumigkeit in der Vertikale spricht doch sehr stark mit. Am klarsten offenbart sich dann der Stilunterschied im Gebälk, das beim Nikolausgrab Fontanas in Einzelbestandteile zerbröckelt erscheint, weil es über der Mitte plötzlich abbricht, um der zweiten Inschrifttafel zu Häupten des Papstes Platz zu machen, die mit den übrigen Horizontalen gar nicht in Einklang steht. Zur Raumfüllung rechts und links werden wieder kleinliche Details herangezogen; der Giebelrundung folgt innen eine zweite aber gebrochene, und ins Bogenfeld sind schwerfällige Guirlanden und harte Bandmuster gesetzt. Rainaldi führt das Gebälk auch über die Mittelnische durch, und der ruhige, gesammelte Eindruck beruht wesentlich auf dieser einheitlichen Folge von Horizontalen, ganz abgesehen davon, daß er das Giebelfeld von all jenem Kleinkram befreite. Auch er wechselt in den Farben des Marmors; aber weil er seine Architektur auf die Hauptsachen einschränkt, ist auch die farbige Wirkung nicht unruhig. Für die Stilentwicklung der figürlichen Plastik gibt der Vergleich beider Papststatuen wichtige Gesichtspunkte.

Das spätere 16. und das erste Viertel des 17. Jahrhunderts besaßen für das ausgebildete Papstgrab einen Typus, der noch enger mit Michelangelos Medicigräbern zusammenhängt, als die oben besprochene Gruppe, insofern nämlich, als der Sarkophag zum Teil zwar in Wegfall kommt, das Monument aber gleichsam als zweite Wand die Mauer der Kapelle vollständig deckt,[1]) die Seitenteile dieselbe Breite und Höhe aufweisen wie

[1]) Den ersten Vertreter dieser Gattung hat man im Grabmal Julius II., so wie es heute in S. Pietro in Vincoli steht, zu sehen, bekanntlich ein höchst unbefriedigender Kompromißbau, dessen Ausgestaltung und Aufbau die letzte Periode der Grabmalsgeschichte bilden, 1532—1545. Die Architektur war nach Michelangelos

der mittlere, nur daß letzterer durch einen gesprengten Giebel etwas hervorgehoben ist. Je zwei der vier in Frage kommenden Monumente stehen in eigens für sie errichteten zentralen Sepulkralkapellen, genau wie die Medicigräber Michelangelos. Es sind die Grabmäler Pius V. und Sixtus' V. in der Praesepe- oder Sixtinischen Kapelle an Sta. Maria Maggiore und die Pauls V. und Clemens' VIII. (Taf. XIIa) in der Paulinischen oder Borghesekapelle der nämlichen Basilika.[1]) Bei Pius V. und Clemens VIII. ist der Sarkophag noch vorhanden, bildet aber, als Konsolengrab zwischen den zwei mittleren Piedestalen aufgestellt, keinen integrierenden Bestandteil; sein Verschwinden beim Sixtus- und Paulsgrab tut der Wirkung des Ganzen keinen Abbruch.

Bei den Medicigräbern beherrschen die Statuen der Capitani die ganze Komposition, sie geben sich sofort als Mittelpunkt zu erkennen, weil die seitlichen Nischen trotz reicherer Umrahmung leer geblieben sind (auf den früheren Entwürfen hatte Michelangelo Statuen vorgesehen), und weil das Gesimse nur eine niedrige Attika trägt. Der römische Barockstil äußert eine ganz andere Empfindung. Die Proportionen haben sich völlig verschoben. Der Sockel wird niedrig, da er ja nicht mehr als Rückwand für einen Sarkophag mit Liegestatuen zu dienen hat, und das Hauptgeschoß ist infolgedessen tiefer herab- und dem Beschauer näher gerückt; aus der Attika ist ein zweites Geschoß mit drei Relieffeldern, Karyatiden und stark ausladendem und verkröpftem Gebälk geworden; Reliefs füllen auch die seitlichen Nischen unten, und zur Ausgleichung der Proportionen mußten die Künstler noch zu bunten Marmorplatten ihre Zuflucht nehmen. Charakteristisch für die Sucht nach möglichst reichem Anblick ist die Art, wie sich die Hauptnische heraushebt. Michelangelo hatte bei den Medicigräbern den Kompartimenten gleiche Breite gegeben, die seitlichen Nischen aber bei gleicher Höhe schmäler gehalten, den Ausgleich sodann durch die Konsolen getroffen, welche den Giebel stützen. Wenn also hier die Mittelnische breiter ist, so haben sie die Künstler der barocken Grabmalsgruppe durch Pfeiler, Pilaster und Bogen verengert, und zwar nur in der Absicht, durch größeren Formenreichtum den Blick sofort auf diese Stelle zu ziehen. Daß somit die eingeengte Papstfigur — thronend oder im Gebet kniend — nicht mehr denselben Kompositionswert hat, wie bei Michelangelo, leuchtet sofort ein; die Einfassung der Mittelnische,

Zeichnung im Jahre 1544 vollendet (H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen I, p. 139 ff.).

[1]) Photogr. Anderson 129—131.

die Zwickelfüllungen mittelst bunten Marmors, die großen figurenreichen Reliefs, die sie auf drei Seiten umgeben, die schwere Füllung der Kapitellzone, die zudem vom erwähnten Bogen unterbrochen wird, all das paralysiert die beabsichtigte Wirkung. Die von einem Bogen überwölbte Hauptnische und die Halbsäulen im Hauptgeschoß mögen auf die Sansovinogräber zurückgehen.

Innerhalb der Gruppe macht sich, abgesehen vom Stil der Papstfiguren[1]) eine Geschmackswandlung nur in der Auffassung der Karyatiden geltend; bei den Monumenten Pius' V. und Sixtus' V. sind sie ruhig, rein architektonisch, bei denen der Borghesekapelle jedoch bewegt, naturalistisch.

Der Typus ist nicht weiter gepflegt worden; denn das zeitlich nächste Grabmal, dasjenige Urbans VIII. von Bernini, zeigt den neuen Stil voll und ganz ausgebildet, und wurde somit das Vorbild für alle folgenden.[2])

Als Freibau plante Guglielmo della Porta[3]) das Grabmal für Paul III. († 1549) unter Beihilfe Michelangelos, und somit in Anlehnung und gleichsam als Fortsetzung des geplanten Monuments für Julius II. Maßgebend waren anderseits auch die Medicäergräber in Florenz, und zwar darin, daß an beiden Längsseiten zwei Sarkophage — Kenotaphe — mit Liegefiguren angebracht werden sollten. In einem andern Projekt waren solche auch für die beiden Fronten vorgesehen. Michelangelo war aber Gegner des Freigrabes und wünschte das Monument, in sehr reduzierter Form in einer Nische aufzustellen. Erst nach dessen Tode, nämlich im Jahre 1575, kam das Grabmal endlich zustande und zwar als Freibau vor der Gregorianischen Kapelle in St. Peter. Die vier allegorischen Liegestatuen waren ohne Sarkophage, an der Vor- und Rückseite aufgestellt, wodurch sich ein ungelöster Zwiespalt zwischen Freigrab und Wandmonument ergab. Wahrscheinlich versetzte man es noch unter Gregors XIII. Regierung in die Nische des südöstlichen Kuppelpfeilers, was eine andere Anordnung der Liegefiguren zur Folge hatte.

---

[1]) Riegl, op. cit. p. 149 ff. Dazu Georg Sobotka, Pietro Bernini. L'arte. Anno XII. Fasc. VI, p. 413 ff. und Fig. 16.

[2]) Die Monumente Pauls IV. (von Pirro Ligorio, um 1566. Lanciani, Scavi III, p. 208. Photogr. Anderson 139. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma I, p. 202) und Urbans VII. vom Mailänder Ambrogio Buonvicino (1552—1622, M. Reymond, La sculpture Florentine IV, 193. Photogr. Anderson 138, in Sta. Maria sopra Minerva erscheinen als notgedrungene Reduktionen auf die thronende Statue und Sarkophag bzw. Postament. Die Grabstatue Pauls IV. thront in einer umrahmten Nische.

[3]) Er starb 1577. Vgl. dazu Riegl, op. cit. p. 146.

Sie kamen, was noch weniger günstig wirken mochte, übereinander zu stehen. Verbunden mit einer nochmaligen Reduktion des Figürlichen war die Übertragung in die südliche Chornische von St. Peter (1628)[1]) — Das Interesse, das man den Medicigräbern bezeigte, hatte zu einer rein spielerischen Anwendung ihres wichtigsten Motivs geführt; es fehlte das Verständnis für die höhern Werte des Vorbildes, es mangelte auch am kompositionellen Ernst. Ein unbefriedigender Kompromißbau war geplant, ein solcher kam auch zustande. Die Spätrenaissance war nicht mehr lebenskräftig, etwas Neues mußte sie ablösen.

Dies stellt sich im Grabmal Urbans VIII. in St. Peter dar.[2]) (Taf. XIIb.) Bernini arbeitete daran von 1642—1647. In einer Nische — auch dies ist sehr wichtig — erhebt sich das hohe Postament für die segnende Porträtstatue des Papstes; auf dem Sockel, der etwas über den Rahmen der Nische hinausgreift, fußt der Sarkophag, an den sich an beiden Enden die allegorischen Frauengestalten lehnen. Michelangelo hatte für die Medicäergräber[3]) die Tiefe erobert, aber nur die Statue selbst in die Wandnische gesetzt; die ruhigen Linien der Architektur dominieren, namentlich die Horizontale. Jene steht als unverrückbare Grenze zwischen dem Sarkophag mit den Allegorien einerseits, der Fürstenstatue anderseits. Michelangelo hat also in einzelnen Ebenen komponiert, diese aber scharf voneinander getrennt und doch die Beziehung zwischen den einzelnen Teilen so gestaltet, daß ein Einheitliches entsteht. Die Grabmäler erstrecken sich als Dreieckskomposition in die Höhe aber zugleich als Raumkomposition in die Tiefe. Bernini faßt seine Gruppe in eine Nische zusammen, d. h. er will sie von der Architektur isolieren, im Gegensatz zu Michelangelo, der sie mit ihr in Einklang zu halten bestrebt ist. Jener möchte sein Grabmal noch vor die Nische heraustreten lassen, denn diese ist ihm nur Bildrahmen, ihre Wandung nur Folie. Das Vor- und Hintereinander der Figuren kommt beim Urbansgrab weit weniger zum Bewußtsein als

---

[1]) Die beiden andern Liegestatuen befinden sich heute im Palazzo Farnese. Über das Datum der Übertragung an den heutigen Platz vide Fraschetti, op. cit. p. 155, Note 1. Zum Ganzen: K. Escher, Geschichte des Grabmals Pauls III. in St. Peter. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII, p. 302 ff. Dazu Lanciani, Scavi II, p. 249 f., wo die ältere Lit. angegeben ist. Baglioni, op. cit. p. 143 f. Ferner: L. Pastor, Geschichte Pauls III., p. 676. Für die architektonische Einfassung des Paulsgrabes und seines eigenen ließ Urban VIII. das Material vom Sonnentempel auf dem Quirinal holen. Lanciani Scavi II, p. 250.

[2]) Fraschetti, op. cit. p. 155 ff. Hans Posse, Alessandro Algardi, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXVI, p. 188 ff. Schmarsow, op. cit. p. 221 f.

[3]) Riegl, op. cit. p. 32 ff.

das Zusammensein, die gegenseitigen Beziehungen zwischen vorn und hinten und das beständige Überleiten vom Einen zum Andern. Bernini hat die Schattenfolie der Nische für die ganze Gruppe bestimmt, Michelangelo nur für die Fürstenstatuen, um diese auch malerisch über das Andere hinaus zu heben. Die Tat Berninis, mit welcher er dem neuen Stil Daseins- und Herrscherrechte garantiert hat, bestand also darin, daß er die herkömmlichen Bestandteile des Grabmals zunächst um einige Requisiten, wie das Skelett und die Begleitung der Allegorien, vermehrte und diese Gruppe von der Architektur unabhängig machte, indem er sie in einer Nische als plastisches Ganze zusammenfaßte, daß er ferner die passive Assistenz der Allegorien in aktive (vielleicht zu sehr)[1]) verwandelte, die linearen Beziehungen der einzelnen Bestandteile so eng verknüpfte, daß, außerdem von der Farbigkeit des Materials bestärkt, der Eindruck ein völlig bildmäßiger wird. Dabei hat er der Komposition Ruhe und Gleichgewicht bewahrt, die ihn selbst bald nachher, und ebenso seine Nachahmer, verlassen hat.

Das Grabmal Alexanders VII.[2]), in St. Peter, entstand 1671—1678. Es mußte auf eine Türe Rücksicht genommen werden, weshalb der breite Sockel und der Sarkophag in Wegfall kamen. Die Nische war beträchtlich niedriger, das Manco mußte also irgendwie ersetzt werden und zwar geschah dies durch vermehrten Bewegungsreichtum. Neben der Türe greifen die Sockelstücke über den Rahmen der Nische heraus, über Türsturz und Sockelstufen lagert sich eine schwere, massige Draperie, unter welcher halb versteckt, das Skelett lauert. In der Mitte der Nische erhebt sich über dem Tuchschwall ein zierliches Postament, auf dem der Papst in

---

[1]) Die Allegorien an Grabmälern und Altären sind so bekannt, daß der Verfasser füglich auf eine Erörterung verzichten konnte. Ein sehr prägnantes Urteil sei hier angeführt: „Bernini und seine Schule, welche die Skulptur bis tief in das achtzehnte Jahrhundert hinein beherrscht, sind die Schöpfer dieser dramatischen Szenen in Marmor, bei denen die allegorischen Gestalten der Tugenden sich gar nicht wie verständige Repräsentantinnen so hoher Begriffe, sondern wie nervöse, ja mitunter epileptische Weiber geberden, indem sie mit der jener Kunstrichtung eigentümlichen Übertreibung in Affekt und Pathos um den Toten jammern, lamentieren, verzückt zu ihm aufschauen oder mit den ihnen entgegengesetzten Repräsentantinnen des Bösen, die, um den Gegensatz recht kraß zu machen, meist noch dazu als häßliche alte Weiber gebildet werden, wahre Schlachten aufführen, wie wenn die Religion die Ketzerei, der Glaube die Abgötterei niederwirft, Szenen, die manchmal an Prügeleien unter Waschweibern erinnern.“ H. Blümner, Laokoon-Studien, 1. Heft. Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. Freiburg und Tübingen 1881, p. 48.

[2]) Photogr. Anderson 198.

vollkommener Ruhe kniend betet, indes vier allegorische Gestalten, aus der Draperie emportauchend, ihn gleichsam umkreisen. Die verstärkte Bewegung unterstützen die lebhafteren Farben des Marmors.

Ähnliches hat mit wenig Glück gegen Ende des 18. Jahrhunderts Bracci beim Grabmal Benedikts XIV. versucht, indem er sogar den Papst mit theatralischem Pathos von seinem Sitz aufstehen ließ;[1]) aber es fehlt doch der hinreißende Bewegungsreichtum im Ganzen. Die Kunst, die nüchtern und kaltblütig wurde, hätte besser getan, sich solcher Probleme ganz zu enthalten. Auch nach der spezifisch malerischen Seite hin stand Berninis Alexandergrab nicht allein. Unter dessen Einfluß errichtete der Bildhauer Pierre Legros in St. Ignazio am Ende des rechten Seitenschiffs das Grabmonument für Gregor XV. und zugleich für seinen Nepoten, den Kardinal Ludovisi. In der Tiefe einer durch Draperien gleichsam zum Zelt hergerichteten Nische thront unter einem Lambrequin der segnende Papst, wie eine Geistererscheinung aus der Dunkelheit heraustretend, indes zwei posaunende Genien rasch den Vorhang lüften und unten am Sarkophag zwei langweilige Allegorien sitzen. Den anmutigsten Teil der ganzen Gruppe dürften die zwei Putten ausmachen, die am Fuß des Sarkophags das Medaillon mit dem Kardinalbildnis halten. Für den ohnehin dunklen Nebenraum der Kirche war die ausschließliche Betonung malerischer Effekte vielleicht das einzige Mittel, das Monument zur Geltung zu bringen.

Jede Abweichung von der Komposition, die Bernini seinem Urbansgrab gegeben, konnte nur zu einer Störung des Gleichgewichts führen, die man am allermeisten empfindet, wenn kein blendendes, gleißendes Material über die Mängel hinwegtäuscht. Grabmal Clemens' X. von Mattia de Rossi, in St. Peter: In die Nische sind zwei Geschosse hineingestellt. Das untere ist als Sockel so übermäßig hoch, daß der Sarkophag darauf nicht mehr recht zur Geltung kommt. Die Nische ist zur reinsten Theaterbühne ausgestaltet, die Figurenkomposition zerfahren, während beim Grabmal Alexanders VIII. (1725) die Papststatue zwischen den Allegorien zu versinken scheint. An beiden Monumenten zeigt der Sockel oder der Sarkophag ein erzählendes Relief.[2])

Es läßt sich denken, die Komposition Berninis hätte sich eine

---

[1]) Es gibt in Rom nur noch zwei Grabmäler mit der isoliert stehenden Statue, das des Kardinals Corsini in dessen Mausoleum am Lateran und das der Markgräfin Mathilde in St. Peter.

[2]) Grabmal Benedikts XIV. Photogr. Anderson 200; Gregors XV. Photogr. Anderson 106; Clemens' X. Photogr. Anderson 216; Alexanders VIII. Photogr. Anderson 199.

Reduktion gefallen lassen müssen, wo nur eine schmale Nische zur Verfügung stand. Allein statt innerhalb des Rahmens zu bleiben, tritt die Gruppe samt ihrem schwerfälligen Figurenapparat zum Teil vor diese heraus; stehende Allegorien wechseln mit sitzenden. Neue Züge werden keine mehr in den Typus hineingebracht, die Unterschiede im Einzelnen sind Ausfluß der jeweilen waltenden Künstlerindividualität.[1])

Das Grabmal Clemens XII. in der Corsinikapelle am Lateran[2]) repräsentiert eine entschiedene Rückkehr zu einer Trennung der einzelnen Bildebenen. Die untere Hälfte der Nische füllt ein Sockel, davor der Sarkophag, darüber, in der Nische, das hohe Postament für die thronende Statue, zwischen den kalten Allegorien. Das Grabmal Benedikts XIII. in Sta. Maria sopra Minerva, von Marchionne.[3]) Die Scheidung ist in einer Weise durchgeführt, die wieder an die Medicäerkapelle denken läßt. Die untere Hälfte bildet der vor die Wand gestellte Sarkophag mit den zwei Allegorien, die fast dieselbe Bildebene einhalten; die obere wölbt sich als pompöse Nische für die Papststatue in die Wand hinein. Diese Rückkehr zum Einfacheren verdient trotz des Vorwiegens des Barockstils in allen Einzelheiten, beachtet zu werden.

In Altar- und Brunnenbaukunst hat das späte 18. Jahrhundert fast durchweg nur Negatives geleistet, sich mit schwachen Nachahmungen begnügt, im Grabbau aber fand es in Canova[4]) eine Persönlichkeit, die für alte Ideen immerhin eine neue, wenigstens ganz selbständige Sprache

---

[1]) Grabmal Leos XI. von Algardi. Der Papst thront über dem Sarkophag, dessen Fronte ein Relief einnimmt, und zu beiden Seiten stehen, auf etwas vortretenden Sockeln in vollkommener Ruhe die Allegorien. Ausschließlich weißer Marmor (Photogr. Anderson 207). Monument Innocenz' XI. († 1689) von Monnot. Der Bronzesarkophag ruht auf Löwen, und auf seinen abschüssigen Deckelvoluten sitzen, natürlich mit Kontrapost, die Allegorien. Die Fronte des Sockels, auf dem der Papst thront, ziert ein Relief (Photogr. Anderson Nr. 204). Grabmal Gregors XIII., von Camillo Rusconi, 1723. Möglicherweise unter dem Einfluß von Berninis Alexandergrab entstanden; die eine der Allegorien, stark bewegt, lüftet eine Draperie, um das Sarkophagrelief zu betrachten. Sie sitzt, wie ihr Gegenüber, auf einem sehr abschüssigen Volutenpolster, dessen Neigung aber gegen den Sarkophag gerichtet ist. Mit den Falten der Draperie treffen die des päpstlichen Ornats und das Kissen zusammen (Photogr. Anderson Nr. 201). Grabmal Innocenz' XII., nach Zeichnung Fugas. Die Komposition des Ganzen und die Wahl der Allegorien (Caritas und Justitia) sowie ihre Haltung lehnen sich viel enger an das Grabmal Urbans VIII. an, als es bei den andern der Fall war (Photogr. Anderson Nr. 205).

[2]) Photogr. Moscioni 6037.

[3]) Photogr. Anderson 137.

[4]) A. G. Meyer, Antonio Canova. Bielefeld und Leipzig 1898.

besaß. Die betreffenden Monumente sind die Grabmäler Clemens' XIII. in St. Peter und Clemens' XIV. in Sti. Apostoli, letzteres 1787 enthüllt, ersteres von 1787—1795 errichtet. Der Eindruck ist vollständig flachreliefmäßig, die Vertikalen und Horizontalen erstrecken sich als ungestörte Gerade, den Gesimsen wird möglichst wenig Ausladung gestattet. Canova hat zu einem stufenförmigen Aufbau gegriffen, um ja alles Drängen und Verdecken zu vermeiden, jeden Bestandteil isoliert darzustellen, in den einfachsten Linien zu entwickeln. Die Türen zeigen unverhüllt das nüchterne Viereck.

b) Das Prälaten- und Fürstengrab.

Wir begreifen unter diesem Titel die Grabmäler der Vornehmen, Weltlichen wie Geistlichen, der Fürsten und Kardinäle. Ein gleichsam als Norm festgesetzter Grabmaltypus existiert für keine einzige dieser Klassen, sondern die Größe und die Pracht der Ausstattung haben sich oft genug nach Voraussetzungen zu richten, welche außerhalb künstlerischer Erwägungen liegen. Es sind dies namentlich finanzielle Verhältnisse, außer diesen aber politische Stellung und z. T. wohl auch spezielle persönliche Wünsche. Da zahlreiche Päpste in St. Peter ihre Ruhestätte fanden, war eine gewisse Gleichartigkeit ihrer Grabmonumente geboten, eine Rücksicht, die für alle andern Grabmäler wegfiel. Wenn sich Kardinäle prächtige Denkmäler errichten ließen, so geschah es bekanntlich nicht immer aus reiner Prunksucht, sondern weil sie nicht wollten, daß ihr großes Vermögen dereinst an den heil. Stuhl falle; anderseits boten die Titelkirchen, in der sie ihre letzte Ruhestätte wünschten, selten viel Raum zu großer Prachtenfaltung. Für Prälaten niedrigeren Ranges kam auch dieses Moment nicht in Betracht, sie begnügten sich in der Regel mit Büste oder Epitaphium, ikonisch oder nicht ikonisch.

Die beste Garantie für ein an seiner Stelle gesichertes Grabmal reicheren Stils boten die Mausoleen, d. h. die dem Kirchenkörper angegliederten Kapellen, die eine Reihe von Gräbern, alle ziemlich einheitlich durchgeführt, umfaßten. Sixtus V. begann mit dem bekannten großartigen Bau der Praesepekapelle. An Sta. Maria sopra Minerva errichtete Clemens VIII. seinen Eltern eine Grabkapelle, die sich durch ihre Größe vor den andern heraushebt. In kleineren Dimensionen und mit einfacherer Ausstattung sind die Fonsecakapelle an S. Lorenzo in Lucina[1]) (nach dem Entwurf Berninis 1668) und die der Frangipani an S. Mar-

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 374 ff.

cello [1]) (von Algardi, wohl noch unter Urban VIII.). Beidemal sind die Verstorbenen durch Büsten dargestellt, bei Bernini lebendig erregt, gleichsam zum Beschauer sprechend, aus viereckigen, leider sehr niedrig angebrachten Nischen wie aus Fenstern heraussehend, bei dem „reaktionären" Algardi als idealisierende „antikische" Büsten. Bernini hat den Typus im Cornarograb in Sta. Maria della Vittoria (1646) zu eminent künstlerischer Wirkung mittelst des „malerischen Reliefs" gebracht. Über den kleinen Türen des linken Querflügels, zu beiden Seiten des Theresenaltars, tritt eine drapierte Brüstung vor, über der die Halbfiguren von je vier Prälaten erscheinen, teils in lebhaftem Gespräch miteinander, als stünden sie auf dem Balkon eines Palastes (was auch in der Halle, die sich hinter ihnen schräg in die Tiefe erstreckt, deutlich ausgesprochen liegt) und würden sich über das, was unten vorgeht, unterhalten, teils in Devotion sich zum Altar wendend. Während sonst die Büsten in unkünstlerischer Weise nebeneinander aufgereiht wurden, faßte sie Bernini unter einen malerischen Gesichtspunkt zusammen, und hat mit diesem frappant geschickten Ausschnitt aus der Wirklichkeit eine Raumkomponente entsprechend seinem in unmittelbarster Nähe befindlichen Theresenaltar geschaffen. Das Kunststück erscheint in den Grabmälern der Familie Bolognetti in Gesù e Maria [2]) wiederholt, aber mit vollrunden Büsten. Die beiden Grabmäler Ginnetti in St. Andrea della Valle zeigen die knienden Profilgestalten in der Nische.[3]) Auch das 18. Jahrhundert behielt diese Familienkapellen bei. Die Nische füllt der von einer Draperie verhüllte Betstuhl, hinter dem sich die betende oder zum Beschauer gewendete Halbfigur des Porträtierten erhebt. (Kapelle mit den Grabmälern des Giov. Antonio Muti und der Maria Colomba Vincentini, 1725, an S. Marcello.) Die Atmosphäre ist eine kühle, rein repräsentative, die Devotion ein Höflichkeitsakt vor dem, den man anzubeten glaubt.

Das isolierte Grabmal des Vornehmen, meist Prälaten, zeigt die Stilwandlung vom früheren zum reifen Barock in der Befreiung der Büste von aller architektonischen Fassung. Im älteren

[1]) Posse, op. cit. p. 181 ff., Abb. 1.

[2]) Photogr. Moscioni 20173 und 20174; z. T. von Michel Maille (Dussieux p. 344).

[3]) Die Kapelle stammt von Carlo Fontana, wohl aus den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Die ganze Grabfigur erscheint in kniender Haltung zum ersten Mal im Quattrocento, und zwar in Verrocchios Entwurf für das Forteguerri-Grab im Dom von Pistoja, 1476. — Zu der in Frage stehenden Gruppe römischer Barockgräber gehören, nebst andern, die der beiden Brüder Ceva, zu beiden Seiten des Altars im Oratorium von S. Venanzio am Lateran-Baptisterium. (Laut Angeli von Fancelli 1699. Photogr. Brogi 15695.)

Stil schuf der junge Bernini 1612 das ikonische Epitaph des Bischofs Santoni in Sta. Prassede.[1]) Das Fenstermotiv mit Giebel liefert das Schema; die Fläche ist für die Inschrifttafel reserviert, die Büste in der ovalen Nische als ziemlich nebensächlich zwischen die Giebelhälften verwiesen. Den Rahmen, der unten auf Konsolen aufsetzt, begleiten karyatidenähnliche Motive und gequetschte Voluten, den kleinen Raum ob der Inschrift füllt ein Engelskopf mit Guirlanden.[2]) — Die Monumente, in welchen Bernini vollständig den neuen Geschmack vertritt, datieren von

---

[1]) Fraschetti, op. cit. p. 10.

[2]) Die Zahl derartiger Grabmäler, die alle der zweiten Hälfte des 16. und dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts angehören, ist fast Legion, und es sind wenige Kirchen, die nicht mindestens einen Vertreter dieses Typus aufzuweisen haben. Für die Geschichte des Barockstils dürfen sie nicht übergangen werden. Eine größere Anzahl und übersichtliche Serie bieten: Sta. Maria del Popolo, Sta. Maria Maggiore, Sta. Maria sopra Minerva und Aracoeli. Sie zeigen, wie die erste Periode des Barockstils den klaren Organismus der Hochrenaissance in lauter Einzelbestandteile auflöst, d. h. die architektonischen Funktionen doppelt und dreifach ausspricht. Was einfach gesagt werden könnte, wird umständlich ausgedrückt; so wird eine Umrahmung nicht mehr einfach geführt, sondern sie greift zu den sogenannten „Ohren" aus, an Stelle der Vertikalen treten Leisten mit Konsolen, die Voluten werden nicht in glattem Zug geführt; den Giebel sprengt gewöhnlich ein Wappen (s. o.). Der Barockstil tritt bekanntlich zuerst in Michelangelos Medizäerkapelle auf: Fensterarchitektur über den Eingängen. Dann folgt die Vorhalle der Laurenziana. Sein Grabmal für Cecchino Bracci (1544—1545) in Sta. Maria in Aracoeli, eine umständliche dreiteilige Wandnischenarchitektur auf Volutenkonsolen; die Breite der Nische nimmt der Sarkophag ein, das Mittelkompartiment eine Mauereintiefung für die Büste, über der sich das Gebälk auf schweren Konsolen vorkröpft, um einen halbrunden Giebel zu tragen Darüber erhebt sich die Attika, durch Kandelaber und Voluten bekrönt. Vgl. E. Steinmann, Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. II. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I. Jahrgang 1908 (Heft 11) p. 963 ff, Abb. 1. — H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen II, p. 232 ff. nennt es mit Recht „wie geschreinert", und erinnert daran, daß in der Beschränkung des plastischen Schmucks auf die Büste schon Mino da Fiesole vorangegangen war (Salutatimonument im Dom von Fiesole 1462—1464), und daß ferner das Braccigrab in Rom Nachahmung gefunden habe (Grabmal Raphael Riarios im Chor von Sti. Apostoli). „In Sta. Maria in Aracoeli selbst aber vermag man zu verfolgen, wie der neue Gedanke aufgenommen ward" (z. B. Grabmal des Gentilis Delphinius 1560; des Michel Antonio Marchione 1575; des Giulio Castrovetere 1588: dieses Monument zeigt Hermen mit gequetschten Voluten). Ebenso das Grabmal des Matteo Gherardi 1582. Gegen die Jahrhundertwende wird die Konfusion durch vielfarbiges Steinmaterial noch vermehrt. Grabmal des Antonio Nigrita in Sta. Maria Maggiore. — Auch die Renaissance in Rom kannte diesen Typus mit Porträtbüste: Grab der Brüder Pollajuoli in S. Pietro in Vincoli (1498), der Familie Ponzetti in Sta. Maria della Pace (1508), des Grato Margani in Aracoeli (1520).

1639 ab. Aus dem Jahre 1631 stammt das noch ganz im alten Stil gehaltene Grabmal des Giovanni Vigevano in Sta. Maria sopra Minerva:[1]) Zweigeschossige Wand mit niedrigem Zwischengeschoß für den Sarkophag; den giebelbekrönten Oberbau mit der Büste in ovaler Nische verbinden Voluten mit dem breitern Untergeschoß. 1639: Grabmal (Epitaph) des Alessandro Valtrini in S. Lorenzo in Damaso.[2]) An die Stelle der festen Steinwand ist eine aufgehängte Draperie getreten, deren schwere Falten vom Wind hin und her bewegt erscheinen, und vor welcher ein geflügeltes Skelett mit dem Medaillonbildnis des Toten schwebt; dem entspricht im Prinzip genau das Epitaph der Suora Raggi in Sta. Maria sopra Minerva,[3]) bei dem zwei Engelchen das Medaillon halten. Die Tradition für den Grabmaltypus wurde demnach sehr zähe und hartnäckig festgehalten; erst relativ spät konnte Bernini die Anschauungen zur Geltung bringen, die er in der Gruppe von Apoll und Daphne schon Jahre zuvor (fertig 1625) vertreten hatte. Am kleinen Epitaph, das an der schmalsten Wand, an einem Pfeiler, sogar an einer Säule Platz fand, konnten die rein malerischen Prinzipien am ungehindertsten zum Ausdruck kommen, sich am leichtesten aller tektonischen Fesseln entschlagen. Damit ist die Umdeutung aller in die Sepulkralplastik einschlägigen Motive geboten. Die geradlinig begrenzten Inschrifttafeln werden zu breiten Schriftbändern mit aufgerollten Enden. Damit hatte die Apollo-Daphnegruppe den Anfang gemacht.

Weit größeren Aufwand an Kunst beanspruchten natürlich die Kardinals- und Fürstengräber, die sich im Rang unmittelbar an diejenigen der Päpste anschlossen; aber hatte man sich einmal der Architektur, die eine gewisse Uniformität gewährleistete, entschlagen, und war zur „bildmäßigen" Komposition übergegangen, so war den Intentionen des Künstlers und Wünschen des Bestellers in der Wahl und Anordnung der Requisiten weiter Spielraum gelassen. Eine glatt fortlaufende Entwicklungsreihe läßt sich selbstredend nicht konstruieren; die Auswahl einzelner charakteristischer Repräsentanten wird die Wandlung in großen Zügen besser zu skizzieren vermögen.

Im Sinne der Renaissance entwarf und baute Bernini im Jahre 1622 das Grabmal für den Kardinal Bellarmin in der Chorapsis des Gesù;[4]) heute ist es leider zerstört. Einen breitern Mittelteil flankierten als leichte

[1]) Fraschetti, a. a. O. p. 87.
[2]) Ders., a. a. O. p. 84.
[3]) Ders., a. a. O. p. 84 ff.
[4]) Ders., a. a. O. p. 33ff. Reproduktion einer alten Kopie des Monumentes.

Risalite zwei Flanken mit Nischen für Statuen, während der Hauptteil nichts anderes enthielt als die Inschrift; die Büste mußte sich mit einer Nische im Oberbau begnügen. Kleine Aufsätze und Giebel schlossen die seitlichen Teile ab. Natürlich fehlte dem Monument das Proportionsgefühl der Renaissance vollständig. Über das Unbefriedigende, Leere der Komposition mag früher das Material für den ersten Augenblick hinweggetäuscht haben, ein bezeichnender Zug für diese unabgeklärte, das Alte bis zum Überdruß ausschöpfende Epoche. Der Typus des erwähnten Grabes fand, soviel steht sicher, keine Nachahmung mehr; es war der letzte degenerierte Abkömmling der Grabmäler Sansovinos.[1])

Die Fortdauer dieser Klasse der Sepulkralkunst lag anderswo enthalten, zum geringern Teil allerdings in Michelangelo: letzte und endgültige Fassung des Juliusgrabes in S. Pietro in Vincoli. Im oberen Teil steht vor der Nische mit der Madonna der Sarkophag, auf dem der Papst mit aufgerichtetem Oberkörper liegt. (Ausgeführt von Maso del Bosco), die Idee aber geht auf Michelangelo zurück. Das Maßgebende sind die zwei Bildebenen. Den Typus wiederholte Ammanati beim Grabmal des Kardinals Del Monte in S. Pietro in Montorio († 1533), er tritt auch beim Mathildegrab Berninis in St. Peter (1635) wieder auf, d. h. der Künstler entschloß sich wegen der Enge des Raums dazu. Letztes Vorkommen: verschiedene Corsinigräber in der gleichnamigen Kapelle am Lateran. Auch das Motiv der auf dem Sarkophag sitzenden Grabstatue findet sich noch im 17. und 18. Jahrhundert: Monument des Kardinals Cennini in S. Marcello 1645, und das des Kardinals Casanati im Lateran,[2]) von Pierre Legros zwischen 1700 und 1719, in freimalerischer Auffassung.

Für die wichtigen Monumente hat Bernini mit der Komposition des Urbansgrabes das Vorbild geliefert, mochten sich nun die Abwandlungen zu einer mehr reliefmäßigen Anordnung wenden, denn Nischen wie beim Urbansgrab standen in den wenigsten Fällen zur Verfügung. (Grabmal des Kardinals Priolis in S. Marco, 1720.) Als Gemälde will das Monument des Kardinals Imperiale in einer Chorkapelle von St. Agostino gewertet sein,[3]) († 1673, die Ausführung erfolgte laut Angeli erst im 18. Jahrhundert).

[1]) Grabmal des Kardinals Millini († 1629) von A. Algardi in Sta. Maria del Popolo. Der Künstler versuchte wenigstens ein großes zusammenfassendes Motiv. Posse, op. cit. p. 180, Abb. 8. Das Motiv der betenden Halbfigur in einer Nische kommt bekanntlich auch im 18. Jahrhundert vor: Grabmal des Kardinals de la Grange in S. Luigi dei Francesi (1724). Kompositionell unterscheidet es sich nicht von dem vornehmer Laien.

[2]) Valentini, La Basilica Lateranense, Tf. 20. Dussieux, op. cit. p. 341.

[3]) Rossi, Studio II, Tf. 51. Von Domenico Guidi.

(Taf. XIIIa.) Auf dem hohen Sockel steht der Sarkophag vor dem Postament mit der Statue des Betenden; neben dem Sarkophag sitzen der Tod und der Saturn, eine Fama schwebt herbei und reißt den Deckel vom Sarg weg, aus dem ein Phönix emporflattert. In reines Relief hat Bernini die Hauptgedanken des Urbangrabes in seinem Entwurf für das Monument des Kardinals Domenico Pimentel[1]) († 1653) übersetzt. Die Porträtstatue kniet in Profilansicht auf dem Sarkophag. Das Grabmal des Agostino Favoriti in Sta. Maria Maggiore[2]) († 1638), ausgeführt von Ludovico Gemignani, wiederholt den Aufbau des Urbangrabes, aber mit den neuen Requisiten, d. h. dem halb verhüllten Betstuhl mit der Büste; etwas tiefer sitzen die sentimentalen Allegorien, und das Dreieck wird am flachen Hintergrund durch eine Pyramide in rein linearer Weise auf das Nachdrücklichste ausgesprochen. (Taf. XIIIb.)

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet sich für das Grabmal hoher Prälaten ein Typus, dessen Voraussetzungen wohl nicht auf römischem, viel eher auf außeritalischem Boden überhaupt zu suchen sind, und der eine Komposition der Requisiten zu einem Bilde zeigt, die von der malerischen Auffassung des 17. Jahrhunderts grundverschieden ist. Die Farbe des Materials und der Einfluß der Beleuchtung sind irrelevant; die Aufmerksamkeit wird in erster Linie darauf gelenkt, was die allegorischen Figuren, meist Fama und Saturn, mit dem Porträtmedaillon anfangen.[3])

[1]) Ders , a. a. O. II, Tf. 49. Fraschetti, op. cit. p. 220. In Sta. Maria sopra Minerva.

[2]) Rossi, op. cit. II, Tf. 48.

[3]) Die Variationen sind natürlich fast unendlich. Grabmal des Josephus Renatus in St. Agostino. Grabmal Filippucci im Lateran: Auf antiken Trümmern sitzend hält der Genius klagend das Medaillon empor (Valentini, op. cit. Tf. 50). Grabmal Antonelli, ebenda. (Ders., a. a. O. Tf. 17). Grabmal Rasponi ebenda. (Ders. a. a. O. Tf. 27). Drei Grabmäler in der Portikus von S. Venanzio am Lateranbaptisterium (1767 und 1784) und das Monument des Kardinals Portocarrero († 1760) in Sta. Maria del Priorato. Großes Grabmal des Lelio Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini (Rossi, Studio II, 52). Medaillon-Porträts an Grabmälern kannte schon die Hochrenaissance: Raffaels Entwurf für das Grabmal des Agostino Chigi. Das Medaillon ist in der Mitte einer großen Pyramidenfläche angebracht und unter ihm eine bescheidene Inschrifttafel. Bezeichnend ist die Veränderung, die Bernini vorzunehmen beabsichtigte: eine stark bewegte Schriftrolle nebst einer stehenden und einer sitzenden Allegorie. Fraschetti, op. cit. p. 278 f. Gnoli, La sepultura di Agostino Chigi in Sta. Maria del Popolo. Archivio storico dell' Arte, 1889, p. 317 f. Es sollte gelegentlich untersucht werden, ob die Anwesenheit einer nicht geringen Zahl französischer Künstler in Rom von nachhaltigem Einfluß auf die Kunst war. Dazu Dussieux, op. cit. und A. Bertolotti, Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Mantova 1886.

Fürstinnengräber erhielt Rom erst im 17. und 18. Jahrhundert. Da keine Vorbilder dafür existierten, mußte sich die Komposition aus den Tendenzen der Zeit herausgestalten. Es wurde schon erwähnt, daß Bernini beim Monument der Markgräfin Mathilde bei Michelangelo die befriedigende Lösung fand (sehr wahrscheinlich unbewußt). Wenig glücklich entwarf Carlo Fontana das aus lauter reliefmäßigen Requisiten zusammengesetzte, epitaphienmäßige Monument Christinens von Schweden in St. Peter. Die Statue hat er durch ein großes Medaillon mit Inschrifttafel ersetzt. Den Rokokostil repräsentiert das Grabmal der Maria Clementina Sobiesky (von Filippo Barigioni), in St. Peter. Zu Füßen des Sarkophags sitzen auf dem Türgebälk zwei Putti mit den Insignien; über ihn wallt der helle rötliche Teppich nieder, und auf einem verhüllten Postament sitzt die Allegorie der Liebe, mit einem Putto das gemalte Medaillonbildnis haltend. Im Grabmal der Fürstin Maria Flaminia Chigi († 1771) in Sta. Maria del Popolo[1]) macht sich jene oben erwähnte genrehafte Auffassung geltend. Eine Eiche wurzelt im Felsboden, an ihrem Fuß steht ein Löwe, indes zwei Putten das Medaillon an der Draperie befestigen wollen, welche über die Zweige gebreitet hängt. Daß sie dabei mit dem rechtmäßigen Herren des Baumes, einem Adler, in Streit geraten, mochte für die Begriffe jener Zeit recht anmutig und interessant sein.

4. Der Kirchenbau.

a) Der Grundriß.

α) Der Längsbau. Im Gesù hatte Vignola die Laienkirche des Barockstils geschaffen; das war die große Tat des frühen Barockstils, und dieser neue Typus behielt im wesentlichen gesetzliche Kraft. Als man zum Umbau von St. Peter schritt, fand man das Vorbild im Gesù, und dem beherrschenden Mittelsaal mit den dunklen seitlichen Kapellen begegnet man noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Sti. Apostoli. Neubauten älterer Kirchen lehnten sich, ob mit Glück ist zuweilen fraglich, an das allmächtige Vorbild an. (S. Nicolò da Tolentino 1614, St. Eusebio.) Daneben erhielt sich auch, freilich meist ohne jede entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, der Typus des Mittelschiffs mit den begleitenden Seitenschiffen, wahrscheinlich in strengster Anlehnung an ältere Denkmäler, die durch den betreffenden Neubau zu ersetzen waren.[2])

[1]) Das Grabmal wurde nach dem Plan Carlo Posis errichtet; die Skulpturen sind von Agostino Penna.

[2]) St. Anastasia am Palatin, unter Urban VIII. von Luigi Arigucci neu ge-

Sogar am primitiven Typus des Mittelsaals mit den Flachnischen-Kapellen wurde noch festgehalten. (S. Silvestro in Capite 1690; Sta. Trinità dei Pellegrini 1614; Sta. Maria del Priorato, 1765, von Piranesi.)

In der zweiten Epoche des Barockstils werden die Kirchenräume höher, weiter, gleichmäßiger beleuchtet, und damit gewinnen auch die Kapellen an Wert; ihr Grundplan vergrößert sich und kommt der halben Mittelschiffbreite gleich. (Das Nähere siehe in Abschnitt b.) Das Langhaus von St. Peter war durch den Zentralraum auf Seitenschiffe angewiesen, doch sind diese gegenüber dem Mittelraum so schmal, daß sie mit den angrenzenden Kapellen gleichsam einen Raum bilden. In der Art, wie Maderna die einzelnen Kompartimente gegeneinander abgrenzte, und dadurch, daß er jedes mit einer (ovalen) Kuppel einwölbte, wollte er sie als gesonderte Raumexistenzen von kapellenartigem Charakter aufgefaßt wissen. Dies tritt in Sti. Apostoli[1]) noch schärfer zutage, indem sich bei ganz analoger Disponierung die Rückwand der überwölbten Seitenschiffteile in einer ganz flachen Nische, die nur dem Altar Raum gewährt, öffnet. Die Erinnerung an oberitalienische Zentralbauten liegt sehr nahe.[2]) (Der Architekt Carlo Fontana war ja Oberitaliener.) Was der Stil Neues zu sagen hatte, konnte er, abgesehen von der Dekoration, im Aufriß, namentlich aber im Äußern, weit besser zum Ausdruck bringen.

β) Der Zentralbau. Für Mausoleen und Privatkapellen bildete er die gegebene Norm, und die römische Architektur hat diese durch die ganze Periode des Barockstils hindurch verfolgt, obgleich die ovale bzw. rechteckige Form der neuen Gesinnung besser entsprach.[3]) Für große Monumente kam der Zentralbau, in ausgesprochenem Gegensatz zu Oberitalien, höchst selten zur Verwendung, und auch dann fast nur in der sog. unechten Form, bei welcher der einen von beiden Achsen das Übergewicht gegeben ist; man schätzte in diesen Fällen allerdings den allseitig harmonisch durchgeführten Raum, verband aber zugleich

---

baut. Der innere Aufriß erinnert an denjenigen der Laterankirche. Sta. Croce in Gerusalemme zeigt auffallende Ähnlichkeit mit den Kapitolspalästen. Benedikt XIV. ließ die Fassade errichten und die Decke wölben. Der Stil der Ornamentik an den Langwänden und vor allem die Kapitelle der neben die tragenden Pfeiler gestellten Säulen machen es mehr als wahrscheinlich, daß die ganze Kirche damals einer gründlichen Restaurierung im Zeitgeschmack unterzogen wurde. Genaue Angaben über deren Umfang fehlen.

[1]) Grundriß bei Letarouilly, Tf. 167. Architekt war Carlo Fontana.

[2]) Z. B. St. Alessandro in Mailand, begonnen 1602 von Lorenzo Binago. Dohme, Norditalienische Zentralbauten.

[3]) Wölfflin, Renaissance und Barock, p. 45 und 69.

noch andere Tendenzen damit, nämlich oval-perspektivische, welche das Gleichgewicht stören mußten. Bei S. S. Luca e Martina[1]) am Forum hat Pietro da Cortona die Tiefenachse verstärkt, da der Beschauer beim Eintreten doch nicht den ganzen Zentralraum in sich aufnehmen konnte. St. Agnese[2]) an der Piazza Navona ist die monumentalste Privatkirche Roms, denn als solche hatte sie ja Innocenz X. mit seinem neuen Palast zusammen errichten lassen. Von den vier an den Kuppelraum angrenzenden Räumen sind die seitlichen stärker ausgebildet, geben daher der Querachse das Übergewicht. Wenn nicht mit Rücksicht auf die geplante Fassadengestaltung und damit auf die Richtung des Platzes, so läßt sich dies Verfahren kaum erklären. Nicht die Einfachheit, sondern der Reichtum des Raumbildes war für Borromini bei der Komposition von St. Ivo wichtig;[3]) das Kreisrund der Mitte, das sich oben zur Kuppel wölbt, öffnet sich abwechselnd in drei halbrunden und drei spitz zulaufenden Exedren, indes sich vier andere erforderliche Räume, wie Sakristeien mit frappanter Geschicklichkeit aus der noch übrigen Mauermasse entwickeln, sich zwischen die andern Räume hineinschmiegen. Daß Bernini für die Kirchen von Castel-Gandolfo und Ariccia[4]) reine Zentralform, griechisches Kreuz bzw. Kreisrund mit Kuppel wählte oder wählen mußte (man darf speziell für diese Zeit den Einfluß der Bauherren nicht zu gering anschlagen), mag daher rühren, daß beide als persönliche Stiftungen betrachtet wurden, und deshalb gleichsam einen privaten Charakter, wie zahlreiche Kapellen, tragen sollten. Daß sie reine Zentralform zeigen, verdient Beachtung. Bei der Errichtung von S. S. Nome di Maria am Trajansforum war vielleicht die nahe Kirche Sta. Maria di Loreto maßgebend. (Vgl. Exkurs III.)

Der ovale Kirchengrundriß, der sich schon in Serlios Entwürfen findet und von Vignola in den Sakralbau eingeführt wurde, enthält, normal gerichtet, einen ganz bestimmten Hinweis auf den Altar als den Zielpunkt der Perspektive. (S. Carlino, Sta. Maria dei Miracoli). Quer gelegt, soll die längere Kurve für eine ausgedehnte Altarperspektive, d. h. für eine Bühne mit einem jener bekannten malerischen Engel- und Glorienschauspiele, dienen.[5]) Wo diese fehlt, bleibt auch die Orientierung

---

[1]) Grundriß, abgeb. bei Gurlitt, op. cit. p. 373, Fig. 154.

[2]) Grundriß, ib. p. 393, Fig. 164. Letarouilly, Tf. 177.

[3]) Opera del Caval. Francesco Borromini, dedicata alla S., S. di N. S. Papa Clemente XI. in Roma MDCCXX da Sebastiano Giannini, Tf. X.

[4]) Rossi, Studio II, Tf. 56—58.

[5]) Schmarsow, op. cit. p. 240.

der Achsen unverständlich. Querovale Kirchen mit bedeutenden Altären: die Kapelle St. Andrea am Quirinal, 1678 von Bernini erbaut; S. S. Giuliano e Celso.

Durch ungünstige Terrainverhältnisse gezwungen, hat Rainaldi, durch Addieren von Zentralräumen mit sukzessive sich verringernden Dimensionen, das meisterhaft geschickte Raumbild von Sta. Maria in Campitelli erzielt,[1]) wo die Mittel eines regulären Längsbaues niemals ausgereicht hätten. (Taf. XIVb.)

b) Der Aufriß und die Innendekoration.

Das Hauptthema in der architektonischen Komposition des früheren Barockstils bildet der Konflikt (s. o.); die aufstrebenden Kräfte werden niedergedrückt und niedergerungen. Dies ließe sich im Gesù leichter verfolgen, hätte nicht die ausgedehnte Dekoration des 17. Jahrhunderts den Eindruck verwischt. S t. A n d r e a d e l l a V a l l e[2]) (beg. um 1600 von Maderna) ist das Musterbeispiel des neuen Stils. Das frühe Datum überrascht. Madernas Werk ist also wohl der früheste und zugleich entschiedenste Vorstoß des neuen Stils. Schon der Grundriß präsentiert sich leichter, wohliger, indem auch das letzte Kapellenjoch vor dem Kuppelraum eine den andern analoge Bildung aufweist; ferner hat sich das Querschiff aus der Masse des Kirchenkörpers befreit und greift über die Fluchtmauern der Kapellen hinaus. Auch die Chornische ist etwas vergrößert und die Längsachse des Ganzen ist gegenüber der im Gesù im Verhältnis zur Breite verstärkt. Ein Vergleich der Aufrisse beider Kirchen läßt sofort erkennen, wie schwer und gedrückt die Proportionen im Gesù, wie leicht und aufstrebend sie in St. Andrea della Valle sind. (Taf. XV.)

a) Horizontalkomposition: die breite, durch zwei Pilaster bekleidete Pfeilermasse, welche im Gesù die Kapellen scheidet, rafft sich in St. Andrea zu einem Pilasterbündel, d. h. einem ganzen und zwei begleitenden halben Pilastern zusammen. Diesseits und jenseits des Kuppelraums sind im Gesù die Joche breit auseinandergezogen und zeigen einen Pilaster mehr, was eine an dieser Stelle sehr unerwünschte Unruhe verursacht; die Abgrenzung in St. Andrea della Valle ist klar und bestimmt, die be-

[1]) Magnan, Città di Roma III, Tf. 30 f.

[2]) Grundriß von St. Andrea della Valle bei Gurlitt, op. cit. p. 198, Fig. 85. Aufriß und Längsschnitt ib. p. 199, Fig. 86. Grundriß des Gesù u. a. bei Willich, Vignola, p. 142, Fig. 33. Längsschnitt ib. p. 144, Fig. 34. Zur Datierung und Zuweisung an Maderna s. u.

treffenden Joche zeigen eine etwas schmälere Front als Vorbereitung auf den Kuppelraum.

b) Vertikalkomposition. Im Gesù ist die Last, die der Unterbau zu tragen hat, so schwer, daß die Fronten der Mauermassen zweier Pilaster bedürfen, wobei der Hochdrang natürlich nicht zur Geltung kommen kann. In St. Andrea überwinden die kraftvollen Pilasterbündel als hervorragend aktive Teile das Horizontalgesimse, das sich jetzt um sie verkröpfen muß; ohne Unterbrechung steigen sie bis zum Gewölbe empor, wo sie sich als Gurten der Tonne zusammenschließen, wodurch der Hochdrang seinen harmonischen Abschluß gefunden hat. Es ist ferner von fundamentaler Bedeutung, daß die Kapellenbogen, statt von Loggien zusammengedrückt zu werden, wie im Gesù, sich bis zur Kapitellzone hinaufwölben dürfen, wo sie ein Konsolstein mit dem reliefierten Fries zwischen den Kapitellen verbindet. Die Hauptschuld an dem schweren Eindruck trug im Gesù die Attika, die an Höhe sogar das Gebälk übertraf. Bei St. Andrea ist sie verschwunden, und die Lichtströme ergießen sich ungehindert durch den Obergaden ins Innere, weil die Fenster fast bis zum Gebälk herabreichen. Beim Gesù ist auch die Kuppel in der drückenden Schwere befangen, kaum daß sie sich über den Kirchenkörper zu erheben vermag; schlank, leicht und hoch steigt diejenige von St. Andrea empor. Die Architektur atmet frei, nachdem der Konflikt zugunsten des Aufwärts entschieden worden. Der Innenraum kennt keinen dunklen Teil, alles ist ziemlich gleichmäßig hell.

S t. I g n a z i o[1]) steht als zweite Jesuitenkirche Roms unter dem zwingenden Einfluß des Gesù. Als einzige Freiheit gestattete sich der Architekt, die Kapellenbogen nicht auf der Mauerecke, sondern auf eingestellten Säulen fußen zu lassen, was die Kapelleneingänge etwas feierlicher gestaltet und zugleich eine höhere Wertschätzung der Kapellen bezeugt.

I m L a n g h a u s v o n S t. P e t e r verlangten die breiten Pfeilermassen Doppelpilaster, wie sie übrigens schon die Vierungspfeiler erhalten hatten. Der Kämpferpunkt der weiten Bogen (die in unmittelbarem Anschluß an das Gebälk die Kapitellzone verdrängen) liegt in ca. zwei Drittel Höhe.

Mit dem freieren Atmen des Raumes kommt ein Auflockern der Masse, um den Anblick zu bereichern. Das wesentliche ist, daß im 17. Jahr-

---

[1]) Grundriß bei Gurlitt, op. cit. p. 342, Fig. 140. Längsschnitt ib. p. 344, Fig. 141.

hundert die Säule rehabilitiert wird, die gegenüber dem Pfeiler als einem Stück Wand eine selbständige, abgeschlossene Existenz darstellt. Altar- und Grabmalkunst hatten sie beibehalten, aber in gebundener, reliefmäßiger Verwendung; in der Großarchitektur war die Fassade als die Schauseite mit der Wiederaufnahme der Säule vorangegangen. Daß sie im Innenraum an den wichtigsten Punkten Posto fassen kann, verdankt sie wesentlich Borromini und Rainaldi. (St.Agnese, S. Carlino, Sta. Maria in Campitelli.) In den zwei ersten Kirchen bezeichnet sie jedesmal den Punkt, wo die Wand ihre Richtung ändert. Man erinnere sich, daß die Renaissance dafür immer Pilaster verwandte, gepaart oder gebrochen, während der Barock hier Gelegenheit findet, mit den höchsten Eindrucksmitteln, Freisäulen mit fast freien Gebälkstücken, zu brillieren. Der Größe des Raumes wegen sind die Säulen in St. Agnese von Pilastern begleitet, wodurch das Sichlösen und Selbständigmachen der in der Mauermaterie enthaltenen Kräfte aufs klarste gezeigt wird. Der frühe Barockstil hatte seinem Grundcharakter gemäß die Wände auch der Kapellen mit Pilastern gegliedert; in der Cibòkapelle an Sta. Maria del Popolo ersetzte Carlo Fontana die Mauer durch eine ganze Reihe von Säulen in kostbarem Material. Es war der höchste architektonische Luxus, eine Wand durch lauter struktiv selbständige Individuen zu ersetzen und zwar lediglich um des Anblicks willen; denn das architektonische Gleichgewicht dieses Raumes wird dadurch in keiner Weise alteriert. In Sta. Maria in Campitelli hat Rainaldi die Säulen als raumbildende und raumtäuschende Kulissen verwendet, weniger um den Raum möglichst reich zu gestalten, als vielmehr, um das stetige Engerwerden zu maskieren.

Hand in Hand damit ging ein Bedürfnis nach reicherer, üppigerer Dekoration, welche die Architektur übertönen sollte. Die Zwickelfiguren möchten den viel zu engen Platz sprengen, sie drohen in die Tiefe zu stürzen; jede Fläche verwandelt sich entweder in Farbe oder plastische Dekoration, und man könnte glauben, die Tage des Quattrocento wären wiedergekehrt, würde nicht die aufwändigere Formensprache, das viel lärmendere und aufdringlichere Gehaben der barocken Dekoration den Gedanken an eine Verwandtschaft sofort ausschließen.[1])

[1]) Das Quattrocento verlangt Einzelbetrachtung für jedes Teilchen, beim Barock soll alles zugleich aufgenommen, das einzelne nur als Mitwirker im Gesamteindruck gewertet werden. Das Musterbeispiel dieser Art ist die kleine Kirche Sta. Maria della Vittoria. — Man stattete jetzt selbst die Bogenleibungen mit Guirlanden aus: S. Maria dell' Orto, St. Andrea delle Fratte. Das äußerste an dekorativem Prunk ist in Sta. Maria della Vittoria geleistet, in kostbaren Marmorsorten,

c) Die Fassaden.

Ganz abgesehen von den zahlreichen, wertlosen Nachahmungen eines und desselben Typus, womit der Barockstil Rom beschert hat, und welche das Urteil des mit dem Stil nicht Vertrauten oft genug in ungünstigem Sinn beeinflussen, bilden die Kirchenfassaden des 17. Jahrhunderts das ergiebigste Kapitel der römischen Architekturgeschichte. In allererster Linie und durchweg (wie oft auch in romanischem und gotischem Stil) als selbständiges Schaustück aufgefaßt, muß sie sich eindrücklich präsentieren, darf auf keinen Fall hinter dem Reichtum des Innern zurückbleiben; sogar wo man sich um das Innere nicht viel bekümmerte, wurden an die Fassade weitgehende Ansprüche gestellt. Daher ragt sie meist hoch über den Dachfirst heraus. Die Anstrengungen, die für kleine Fassaden gemacht werden, sind kaum geringere als bei großen. Sie stellen den Kontakt des Kirchenkörpers mit seiner äußern Umgebung her, haben daher in vielen Fällen auf deren Anforderungen Rücksicht zu nehmen und können sich auch nicht immer vom Einfluß des ersteren emanzipieren. Für die erste Periode des Barockstils lautet das Thema: „Aus welchen Voraussetzungen heraus hat sich die Fassade der Barockkirche entwickelt?" Bei der zweiten ist die Frage viel mehr so zu stellen: „Wie muß sich der neu geschaffene Typus weiter entwickeln und spalten, um allen Anforderungen gerecht zu werden?" Die Fassade des Gesù[1]) bildet bekanntlich das Schlußglied der ersten und das Anfangsglied der zweiten Kette.

α) Die achtteilige Fassade. Über dem Untergeschoß mit fünf erhebt sich das obere mit drei Kompartimenten; die Verbindung

---

Vergoldung, Reliefs, Malereien. Im Gesù wird die Wirkung in Gewölbefresken im Stil Pozzos, stark bewegten Statuen neben und über den Oberlichtern und figürlichen Reliefs gesucht. In St. Peter gestalten sich die Zwickelfüllungen der Mittelschiffarkaden von West nach Ost immer schwerfälliger. Zu den Musterbeispielen reifbarocker Kirchendekoration gehört schließlich das Gewölbe von S. Carlo al Corso. — Einen Gradmesser für die Steigerung des dokorativen Prunkes gibt z. B. der Vergleich einiger Kuppelpendentifs (J. Durm, Handbuch der Architektur II. 5, Fig. 75—77); im 17. Jahrhundert kommen ganz malerisch behandelte Reliefs als Füllung solcher vor: S. S. Luca e Martina. Daneben wird in der ganzen Dekoration vom Motiv der Überschneidung architektonischer Linien durch freibewegte Körper der ausgiebigste Gebrauch gemacht: Triumphbogen von S. Gregorio Magno; naturalistisch, bewegte Palmzweige als Pilasterfüllung in der Laterankirche. Dasselbe Prinzip macht sich auch in den Einzelheiten der Dekoration, Rahmen, Kapitellen, Consolen geltend. (Vgl. Studio I. 86, 90; Pozzo, Perspectivae II. 106—108.)

[1]) Willich, Vignola, Tf. 20,2, p. 139ff. Wölfflin p. 75ff.

zwischen beiden geschieht durch Voluten oder Strebemauern; den Abschluß vollzieht ein Dreiecksgiebel.

St. Ignazio, vielleicht von Algardi entworfen.[1]) Allerdings erst um 1649 entstanden, aber dem Gesù am nächsten verwandt; Algardi wäre also auch als Architekt mehr retrospektiv als neuschöpferisch. Das System della Portas hat mehr eine Verunklärung als eine logische Weiterentwicklung erfahren. Die Zweigeschossigkeit blieb in demselben Verhältnis; der Druck der oberen Partie auf die untere hat nicht nachgelassen. Dadurch, daß der Künstler die Seitentüren in die äußeren Kompartimente verlegte, störte er das Gesetz der nach der Mitte sich steigernden Plastizität. Die Vertikalgliederung vollziehen unten z. T. noch Pilaster, während Maderna schon längst die Halbsäule eingeführt hatte. Trotz des vorwiegenden Horizontaleindrucks der Proportionen wurde hier die mittlere Dominante schärfer betont als bei della Porta. Ein Gebälkstück mit Giebel auf zwei Halbsäulen rahmt die Mitteltür ein; dem entspricht im oberen Geschoß eine Heraushebung des Mittelteils durch Säulen mit verkröpftem Gebälk, also eine balkonähnliche Wiederholung des Portalmotivs; das Mittelstück des Giebels tritt kräftig heraus, zur Belebung der Schräge dienen Kandelaber. Die Fassade von St. Ignazio repräsentiert demnach die unharmonische Verschmelzung verschiedener Stilprinzipien; das Mittelstück zeigt wohl unter dem Einfluß von St. Andrea della Valle den Kunstgeist des 17., die Seitenteile den des 16. Jahrhunderts.

Madernas Fassade von Sta. Susanna bedeutete den ersten bedeutsamen Schritt der Neuzeit entgegen. Auf diesem Werke fußend führte er in seinem Entwurf für die Fassade von St. Andrea della Valle[2])

---

[1]) Moscioni, Photogr. Nr. 839. Daß Algardi wirklich ausübender Architekt war, wird neuerdings stark bezweifelt. Der Verfasser folgt hier den Ausführungen von H. Posse im Künstlerlexikon von Thieme und Becker I.

[2]) Alinari, Photogr. Nr. 6062. Moscioni, Photogr. Nr. 4288. Vgl. Attilio Boni, La chiesa di St. Andrea della Valle. Conferenza letta all' Associazione Archeologica Romana la sera dell' 8. Dicembre 1907. Stampata in Roma, Tipografia del Giornale La vera Roma. Olivieri hat keinen Anteil an der gegenwärtigen Kirche, ebensowenig der Kardinal Gesualdo. Im Jahre 1600 beauftragte der Kardinal Alessandro Peretti Maderna mit dem Entwurf einer neuen und größeren. Im Jahre 1610 erfolgte die Einwölbung des neuen Mittelschiffs, 1622 wurde die Kuppelwölbung geschlossen, in die Jahre 1624—1628 fallen die Arbeiten des Domenichino und Lanfranco, nachdem schon 1623 die Särge der Päpste Pius' II. und Pius' III. hier ihren endgültigen Platz gefunden hatten. Auch für die Fassade hatte Maderna den Entwurf geliefert; und 1628—1629, d. h. bis zu seinem Tode, leitete er deren Bau. Unter Madernas Aufsicht war Carlo Rainaldi, im Jahre 1628 erst siebzehnjährig, an der Fassade beteiligt. Es ist nicht anzunehmen, daß er 1629 sofort in die Stellung des andern eintrat, sondern der Bau muß lange sistiert worden sein,

(Taf. XVIa) die Halbsäule in beiden Geschossen konsequent ein (behielt aber für die äußersten Kompartimente des Untergeschosses den Pilaster), und blieb bei der Abstufung der fünf Teile von der Mitte aus. 1. Der Vertikaldrang ist ganz bedeutend gesteigert; man erinnere sich daran, wie sich der Innenraum weitete, gleichsam höher wölbte, und wie die Kuppel emporstieg. a) Das Obergeschoß zeigt fast dieselbe Höhe wie das untere. b) Die äußeren Kompartimente sind so verkürzt, daß keine volle Volute mehr Platz fände, d. h. die Horizontalausdehnung ist reduziert. c) Der Mitteldominante ist das Übergewicht gesichert, da das Portal fast an die Kapitellzone stößt, das hohe und schmale Oberfenster mit seiner Balustrade bis in die Attika, die ihm als Sockel dient, hineingreift, und da schließlich der Giebel steiler ansteigt als beim Gesù. d) Die Vertikalen erscheinen vermehrt, indem zwischen den äußern Kompartimenten je zwei Säulen stehen statt einer wie bei Sta. Susanna. Auch St. Ignazio zeigt hier Doppelglieder, aber nur Pilaster. e) An Stelle des niedrigen Sockels ist ein hoher getreten. 2. Auch das Relief der Glieder ist gesteigert; das schattenwerfende Hochrelief hat das Flachrelief der Gesùfassade ersetzt. Maderna gab an Sta. Susanna nur dem Untergeschoß Halbsäulen, St. Andrea weist sie an beiden auf; die Folge davon ist eine stärkere Verkröpfung des Sockels, der Attika, des Gebälks und des Giebels, dessen Seitenansicht schon eine sehr zerhackte Linie zeigt. 3. Die Horizontalkomposition ist gleichmäßiger. Eine Steigerung gegenüber Früherem suchte Maderna einzig im Hochdrang und im Relief. Zwar besteht die reliefmäßige Abstufung der Kompartimente von der Mitte aus noch, aber ihr Wert wird dadurch fast aufgehoben, daß die Dekoration der seitlichen Flügel unter sich fast analog ist: viereckige Nischen mit Statuen, darüber eine Relieffüllung. In den dekorativen Einzelheiten des Nischenrahmens allein läßt sich allenfalls eine Steigerung nach der Mitte zu wahrnehmen. 4. Die Gliederung der einzelnen Flächen wird ruhiger. Della Porta und zuweilen auch Maderna selbst lassen die Gliederung der Kompartimente bis an die Kapitellzone hinauf und in sie hineindrängen im Sinne eines Vertikalstrebens von unten, dem oben die Last entgegenwirkt. Maderna vermeidet aber hier den Ausdruck dieses Konflikts, der nicht mehr nach dem Geist des 17.

---

denn laut Inschrift erfolgte die Weihe erst im Jahre 1665. Damit stimmt auch die Angabe überein, Rainaldi habe die Voluten, die Maderna vorgesehen, durch Engelsfiguren ersetzt und dessen Plane noch die Statuen in den oberen Nischen, die Kandelaber und das Kreuz hinzugefügt. Im Jahre 1650 hatte die Weihe der Kirche stattgefunden.

Jahrhunderts ist und zieht (wie der Meister der Fassade von St. Ignazio) gleichmäßig proportionale Füllung vor. Er drückt nicht ein Drängen und Stoßen, sondern ein Leichterwerden nach oben aus, indem er über den Nischen mit den Figuren (Vollplastik vor Schattenfolie) eine Dekoration in flachem Relief anbringt. — In der Fassade von St. Andrea della Valle zeigte Maderna den Konflikt zwischen Tragendem und Getragenem zugunsten der Höhentendenz entschieden. Aber der Zeitgeschmack und der Künstler selbst verlangten noch mehr. Fast gleichzeitig mit dem Ausbau der Fassade von St. Andrea errichtete Rainaldi diejenige von Sta. Maria in Campitelli.[1]) (Taf. XVIb.) Das einzige Thema bildet die nochmalige Verstärkung des Reliefs." Rainaldi führt an Stelle des Hochreliefs, an dem Maderna bei St. Andrea della Valle festgehalten, teilweise freigearbeitete Teile ein; man bezeichnet dies als malerisches Relief. Die bindende, konzentrierende Gewalt der Mauermaterie ist vollständig ausgeschaltet, die Wand verschwindet hinter einem Wald von freien Säulen, genau wie im Innern der Kirche. Die zwei äußersten Kompartimente sind zu einer ganz hinter Kulissen versteckten Ansatzmauer herabgedrückt, die nur in ganz lockerem kompositionellen Zusammenhang mit dem Übrigen steht. Die Verstärkung des Reliefs beruht 1. auf der Wahl von Freisäulen als Vertikalgliederung; die Folge davon ist natürlich eine ungemein starke Verkröpfung von Gebälk und Giebel. 2. auf der weitgehenden Heranziehung des Tiefenelements im Mauerkern selbst. Jedes Kompartiment weist eine mehr oder minder starke, nischenartige Eintiefung auf, wobei die Nischen des Mittelteils das Portal bzw. Oberfenster enthalten, während alle übrigen mit Freisäulen ausgesetzt sind. So hat sich die Zahl der Bildebenen, auf welchen das Licht sein Spiel treibt, vermehrt. Neben dieser Auflockerung der Masse in räumlichem Sinne macht sich auch der Hochdrang geltend: das untere Geschoß stößt mit seinem Giebel ins obere, dieses seinerseits in den Abschlußgiebel hinauf. — Man beachte, wie Rainaldi im Gegensatz zu Borromini, die Masse lockert: er löst sie gleichsam als kristallinisch zusammengesetztes Gefüge in ihre Einzelbestandteile auf, so daß jeder einzelne sichtbar ist. Borromini faßte sie, wie oben erörtert worden, als organisches, gewachsenes Gebilde auf, das der Willkür aktiv in ihm treibender Kräfte unterworfen ist.

Dom von Frascati.[2]) (1700 von Giov. Fontana, dem Neffen Carlos.) Zwei Türme flankieren die Fassade, die sich in der Abstufung

[1]) Moscioni, Photogr. Nr. 4287.

[2]) Gurlitt, op. cit. p. 441. Photogr. Alinari 6836.

der Kompartimente an den römischen Typus anlehnt, in der Verwendung von Einzelsäulen als Teilungsglieder jedoch fremden klassizistischen Einfluß verrät, der von Frankreich gekommen sein dürfte.

Die Fassade von S. Giovanni dei Fiorentini,[1]) auf Veranlassung Clemens' XII. von Alessandro Galilei errichtet (seit 1734). Die Gliederung richtet sich nach der Disponierung des Langhauses: ein ungewöhnlich breites Mittelschiff, zwei schmale Seitenschiffe mit Kapellenreihen. Galilei gliedert die Fronte rhythmisch durch drei Risalite, welche dem Mittelschiff und den Kapellen entsprechen. Als Hauptmotiv sind Freisäulen verwendet, das breite Mittelstück zerfällt seinerseits in drei Kompartimente. Strebemauern schwingen sich zum Oberbau des Mittelschiffs empor, die äußeren Risalite schließt Galilei mittelst einer Statuengalerie ab. Er zeigt als Schüler Palladios klare, rhythmische Disponierung und unverkröpften Giebel, nur das Vielerlei in der Flächenfüllung — selbst zwischen den einzelnen Säulen — sowie der Stil der Statuen dokumentieren den nicht geringen Anteil des römischen Barocks.

β) Die vierteiligen Fassaden, bei denen auf drei untere ein oberes Kompartiment gesetzt ist, finden sich in Rom in großer Zahl und lehnen sich meist an größere Vorbilder an. Eine Klimax von außen nach der Mitte war natürlich ausgeschlossen, denn hier gab es nur eine Dominante und nur zwei Flankenteile. Das maßgebende der Stilwandlung beruht hier einzig auf der Verwendung der Pilaster und der Aufnahme der Säule. Sta. Maria della Vittoria, 1620 von Kardinal Scipio Borghese gebaut; die Fassade ist von Soria. Wölfflin nennt ihn mit Recht einen Nachzügler.[2]) Zur Gliederung unten und oben verwandte er ausschließlich Pilaster. Von Madernas Fassade von Sta. Susanna, die sich ja in unmittelbarer Nähe befindet, kopierte er die lastende Balustrade auf dem Giebel, die schwerfälligen Voluten, die hinaufgerückten Nischen in den Seitenteilen und den die Attika überschneidenden Giebel des Hauptportals. S. Niccolò da Tolentino.[3]) Das Datum des Neubaues, 1614, wird kaum auf die Fassade bezogen werden dürfen; für diese Periode wären freie Säulen an einem so kleinen Monument etwas unerklärliches. Die Seitenteile sowohl als den Mittelteil unten und oben rahmen Freisäulen ein; trotzdem wird kein reicher Ein-

[1]) Vgl. dazu H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke II, p. 180 ff. Abb. bei Jean Barbault, Les plus beaux édifices de Rome moderne. MDCCLXIII Plan XV.

[2]) Wölfflin, op. cit. p. 10.

[3]) Rossi, Studio III, Tf. 13.

druck im Sinne des Barockstils erzielt. Dies versuchte und erreichte Martino Lunghi der Jüngere an der Fassade von S. S. Vincenzo ed Anastasio,[1]) die er förmlich von Säulen, in verschiedener Fluchtlinie, also nach dem Prinzip der Abstufung, überwachsen werden ließ, so daß nur die Seitenflügel und der Eingang samt dem engen Mittelfenster frei bleiben. Der äußersten Säule unten mußte er eine seitliche Begleiterin geben, um auf den Reichtum der Mitte vorzubereiten; das Gebälk des Obergeschosses besteht aus lauter Verkröpfungen. Da jedes Säulenpaar einen Giebel stützt, fügen sich im obern Abschluß drei solcher Giebel ineinander. Lunghi sah offenbar ein, daß diesem Fassadentypus, — mit durchgeführter Trennung der Geschosse — nur mit großem Formenreichtum ein Vorzug abzugewinnen sei. Als Meister von der Richtung Berninis war er bestrebt, ihn durch Verwendung der Säule zu erreichen. — S. Marcello. (Taf. XVIIb.) Carlo Fontana will damit einen kleinen Platz am Corso beherrschen. Er entwickelt ihren Aufriß auf konkaver Kurve, hebt das Mittelstück unten wie oben nachdrücklich gegen die angrenzenden Teile ab und setzt die vier Winkel mit je einer Freisäule aus. Solche bilden, gepaart, mit dem Giebel zusammen das Portal. Die seitlichen Teile sind mit je einer Statue bekrönt, und um der Silhouette willen ersetzen Palmwedel[2]) die Strebemauern oder Voluten. Dieselbe Tendenz muß auch die brüchige Behandlung des Portalgiebels rechtfertigen, während anderseits gerade die Komposition des Portals und die Überleitung zu den Seitenteilen zu den glücklicheren Schöpfungen des römischen Barocks gehörte. Die Wirkung verdankt sie wesentlich den Freisäulen.

Die zwei Geschosse zusammenfassende Kolossalordnung von Pilastern. Natürlich war sie nur für die vierteilige Fassade verwendbar und bildete das System, das Palladio am Redentore geadelt hatte; es fand in Rom trotzdem wenig Anklang. Maderna verwandte es an Sta. Francesca Romana, und zwar in reiner Form, während Pilasterbündel (Kirche zu Gallara) eine Wirkung erzielen, die nicht in der Absicht des genialen Erfinders lag. Das verrufene Beispiel dieser Sorte stellt die Fassade von S. Carlo al Corso dar; der Pilasterhaufen erzeugt unendliche Brechungen des Giebels, und die Flankenteile sind zu wertlosen Anhängseln herabgedrückt.

---

[1]) Rossi, a. a. O. Tf. 39. Gurlitt, op. cit. p. 399, Fig. 167.

[2]) Anlauf mit Voluten und Palmzweigen an der Fassade des Kollegiums der Propaganda Fide; Rossi, Studio I, 125 und 126. An S. S. Vincenzo e Anastasio und an St. Antonio dei Portoghesi sind diese einwärts geschwungenen Strebemauern mit Atlanten verbunden.

γ) Die Fassade mit gleichartigen Geschossen. Auch sie bedurfte besonderer Mittel, um dem Geschmack der Zeit zu entsprechen. Soria, der den Typus an Rosatis Kirche S. Carlo ai Catinari, verwandte, hob zum Ausdruck eines gewissen Rhythmus das Mittelstück durch einen Giebel heraus. Als Gliederungssystem findet sich 1. das rein flächenhafte (S. S. Domenico e Sisto, von Vincenzo della Greca); 2. ein plastisches, von Pietro da Cortona an S. S. Luca e Martina am Forum und Sta. Maria della Pace verwendet. Das Mittelstück, hier leicht vorgewölbt, rundet sich seitlich ab, so daß zwischen ihm und den begleitenden Stücken ein starker Einschnitt entsteht. Die Fassade von S. Luca schließt horizontal ab; bei ersterer, deren Disponierung auf das Einheitliche abzielt, ist das Giebelfeld durch einen eingesetzten kleinern Giebel belebt, der seinerseits zwei Vertikale zu einer Gruppe zusammenfaßt. (Konzentration nach der Mitte.)[1]) Für Borromini war die Vertikalteilung, die allerdings sehr ungenügend und schwach ausfiel, Nebensache; die Fassade von S. Carlino[2]) will als Kulisse mit Seitenansicht gewertet sein. Darum wird der Eindruck der Bewegung nicht der Gliederung überlassen, sondern die gesamte Architektur erreicht ihn durch ihre Wellenbewegung. Infolgedessen wird das Auge von den horizontalen Linien beständig auf und niedergeführt, und wie im Innern, erblickt es auch hier kongruente Bestandteile in ganz verschiedenen Ansichten. Es gewinnt den Eindruck einer beständig rotierenden Bewegung. In der Frontansicht verzettelt, ohne den Bewegungseindruck, ist die ganze detaillierte Dekoration ausschließlich für die Seitenansicht berechnet, bei der sie sich zu einem auf den ersten Blick frappierenden Reichtum zusammenschiebt. Sorias ruhiger Giebel über dem Mittelteil hat hier natürlich geschweifte Linien bekommen und ist dadurch entstanden, daß zwei schwebende Engel eine ovale Bildfläche durch das Abschlußgesimse hindurchgestoßen haben.

Eine Lösung des Problems im Sinne der Renaissance ergab sich, wenn man beide Geschosse in Fenstern, bzw. Bogen öffnete, das unten als Halle, das obere gleichsam als Loggia. (Sorias Torfassade von S. Gregorio Magno; Sta. Catterina da Siena in Via Magnanapoli, von demselben.

---

[1]) Ähnlich die Fassade von Sta. Maria della Morte, von Fuga 1737 errichtet (laut Angeli). Der Eindruck ist flächenhafter, ruhiger; die seitlichen Kompartimente bestehen aus Säulenpaaren, die in die flache Wandnische eingestellt sind. Abb. Strack, Tf. 35.

[2]) Vgl. Schmarsow, op. cit. p. 260 ff. Ansicht der Fassade bei Gurlitt, op. cit. p. 357.

Sta. Bibiana von Bernini 1626; St. Isidoro.[1]) Pietro da Cortona selbst hat das Loggienmotiv übernommen; der Entwurf für die Fassade von Sta. Maria in Via lata (1658—1662) geht auf ihn zurück.[2]) Dem Körper der Kirche sind zwei Hallen, beide mit rhythmischer Säulenstellung, vorgelegt; ob dem mittleren Intervall oben wölbt sich ein Rundbogen, über den sich das durchbrochene Gebälk als Giebel legt. Darin war ein deutlicher Hinweis auf die Benediktionsloggien enthalten.

d) Das Problem der Benediktionsloggia war es, das Maderna an St. Peter zu den schwersten Konflikten führte. (Taf. XVIII.) Darum wurde er „lärmend und unangenehm." Michelangelo hatte[3]) für seinen Zentralbau eine Frontseite mit einer offenen Säulenhalle (Pantheon) in Aussicht genommen, ganz im Gegensatz zu Bramante, der den Zentralbau bis ins Letzte konsequent durchgeführt haben wollte. Für seine Halle mußte Michelangelo einen Kreuzarm geradlinig hintermauern, um eine Wand zu erhalten, und diese Halle entsprach der ganzen Breite des Kuppelraums inklusive Pfeiler. Die Gliederung der Rückwand mag er sich entsprechend der Außenseite der übrigen Teile, Kreuzarme und Eckkapellen gedacht haben, welche für die Frontansicht in weitgehender Weise in Betracht fielen. Diese Front bestand aus einer Portikus von zehn Säulen, wobei die vier mittleren durch eine vordere Säulenstellung wiederholt wurden. Michelangelo schloß die Fronte wie die andern Teile mit einer Attika ab und legte über die vordersten Säulen einen Giebel. Nichts war, das die Kuppel in ihrer Wirkung beeinträchtigen konnte. Mit ganz andern Voraussetzungen aber hatte Maderna zu rechnen.

---

[1]) Man beachte an dieser Fassade einzelne Dekorationsmotive. Die Vertikalteilung besteht aus einzelnen Pilastern, an den Ecken aus 1½. Dabei bleibt noch ein schmaler Mauerstreifen übrig, den im Obergeschoß, ganz unmotivierter Weise in flachstem Relief ausgeführte Füllhörner schmücken. Den Rahmen des Mittelfensters begleiten magere Guirlanden. Die beiden seitlichen Nischen füllen Statuen, deren Fußbrett mit seiner Verzierung über den untern Rahmen der Nische hinausgreift. Die gerade Giebellinie unterbricht der halbrunde obere Abschluß der Inschrifttafel im Giebel. An Stelle schlanker Flammenkandelaber sind dem Giebel plumpe becherartige Gebilde aufgesetzt. Moscioni, Photogr. Nr. 21 011.

[2]) La diaconia di Sta. Maria in Via lata, von Luigi Cavazzi, Roma 1908, p. 130 ff.

[3]) Das Fassadenprojekt Michelangelos abgeb. bei P. Letarouilly, Le Vatican e la basilique de Saint Pierre de Rome, Paris 1882, I, Tf. 23 nach einem Wandgemälde in der Vaticana. Der Grundriß beruht auf dem Stich von Dupérac aus dem Jahre 1569, zuerst im Speculum Romanae magnificentiae des Lafreri samt der Fassadenansicht publiziert.

1. Es galt, ein Langhaus zu verdecken, d. h. mit einer Schauseite zu versehen, das an Breite den Kuppelraum samt Pfeilern übertraf und fünf Eingänge hatte, die alle an der Fassade zum Ausdruck kommen mußten. Vielleicht hätte Michelangelos Portikus diese Aufgabe noch erfüllen können, aber nur unter Verzichtleistung auf alle Proportionen.

2. Kapellenanbauten verdecken zum Teil die Fronten der Kreuzarme, welche Michelangelo noch zum Fassadenbild herangezogen, welche den Bau des Langhauses aber in weite Ferne gerückt hatte, so daß sie für eine einheitliche Komposition außer Betracht fallen mußten. Weil der Barockstil ein geschlossenes, selbständiges Schaustück verlangte, sah sich Maderna genötigt, die hinteren Partien durch Verbreiterung der Fassade ganz zu verdecken.

3. Auf den ungeheueren feierlichen Raum sollte ein anderer mit ebenfalls großen, aber doch faßbaren Dimensionen vorbereiten. Aus diesem Grund legte er vor das Langhaus das Atrium.

4. Die vornehmste Kirche der Christenheit, die Kirche des Papsttums, forderte eine Benediktionsloggia, wie sie schon die alte St. Peterskirche besessen hatte. Die Loggia und das Atrium zusammen bedingen Zweigeschossigkeit der Fassade. Es verdient Beachtung, wie rücksichtslos sich Michelangelo — wenn der Rekonstruktionsversuch seines Planes den Intentionen des Meisters ganz entspricht — um der künstlerischen Einheit willen, über die kirchliche Forderung hinweggesetzt hat. Maderna aber wirkte im Zeitalter der siegreichen Gegenreformation.

Diese Anforderungen zusammengenommen, verunmöglichten die Verwendung der Portikus, sowie der zweigeschossigen Bogenhalle. Die Kuppel war zudem in solche Ferne gerückt, daß Maderna füglich zweifeln durfte, ob er ihr noch wesentliche Rücksicht schulde.

5. Er kam also auf eine zweigeschossige Abschlußwand, zunächst mit fünf der Anzahl der Eingänge entsprechenden Kompartimenten, denen sich aber nach außen beiderseits noch je zwei angliederten, so daß die Fassadenbreite neun Kompartimente oder Achsen erhielt.

6. Dieser enormen Breitenausdehnung konnte nur eine kolossale Vertikalordnung das Gleichgewicht halten, und zwar, wenigstens an den Hauptteilen, eine Säulenordnung. Die Eingänge ins Atrium, also die fünf Portale, mußten natürlich den Türen entsprechen, welche vom Atrium in die Kirche führten. Daher rückten die Kolossalsäulen sehr nahe zusammen. Ihre Höhe war von einem durchlaufenden Gebälk bestimmt, somit auch die Enge und Schmalheit der Kompartimente gegeben. Zwei Geschosse genügten zur Gliederung nicht (auch Michelangelo scheint an

ein Zwischengeschoß gedacht zu haben); deshalb fügte Maderna die Mezzanine ein.

7. Der Barockstil verlangte eine Abstufung der Fläche nach beiden Seiten hin oder eine „Steigerung der architektonischen Ausdrucksmittel" gegen die Mitte zu. Im Kleinen hatte Maderna dieses System an Sta. Susanna durchgeführt; wie viel mehr bedurfte die Fassade von St. Peter des plastischen Ausdrucks! Abgesehen von den Turmerdgeschossen, welche die äußersten Achsen darstellen und eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen, gab Maderna drei Reliefpläne. Aber die Steigerung des plastischen Ausdrucks nach der Mitte hin ist keine konsequent durchgeführte, sondern eine etwas alternierende hinsichtlich der Bildung der Portale. Über die drei mittleren Kompartimente legt sich über dem Gebälk der Dreiecksgiebel, um sie zusammenfassend als den wichtigsten Teil herauszuheben. Erst in den zweitletzten Achsen konnte Maderna etwas aufatmen, weil keine Portale mehr Rücksichtnahme erforderten. Mit kräftigem Risalit, begrenzt durch Pilaster, treten die Erdgeschosse der Türme vor; hier war der Meister von der drückenden Enge widersprechender Forderungen befreit; hier schuf er selbständig. Bis zum Fenster des Obergeschosses hinauf wölbt sich der Bogen über der Durchfahrt.

8. Die Attika zerschnitt die Kuppel allerdings völlig, war aber durch die hintere Partie geboten. Natürlich wiederholt sie die Abstufung der untern Teile, ist durch Pilaster und mezzaninartige Fenster weiterhin gegliedert und den Vertikalen entsprechend mit Statuen bekrönt. Aber gerade aus dem engen Anschluß an die Kolossalordnung erwächst ihnen ein bedeutender Nachteil: sind unten die Vertikalen übermächtig, so vermögen sie oben in ihrer geringen Ausdehnung der Horizontalen das Gegengewicht nicht mehr zu halten, und wegen ihrer verschiedenen Intervalle sind die Apostelstatuen trotz ihrer gigantischen Größe für den Anblick vom Platze aus nichts mehr als winzige, zerstreute Figürchen. Man vergesse nicht, daß Maderna durch seine Türme den Fehler zu korrigieren beabsichtigte.[1])

Der Vergleich der Fassade von St. Peter mit der mehr als 100 Jahre jüngeren am Lateran (Titelblatt), von Galilei, fällt in jedem Punkte zugunsten der letzteren aus; aber es haben keine so schwierigen Voraus-

[1]) Der Entwurf Cigolis (Brogi, Disegni di Architettura, Tav. CXI, Photogr. Nr. 1110) zeigt Untergeschoß mit Pilastern und Statuennischen, die Benediktionsloggia als Tempietto in der Mitte der Attika, und anschließend einen Torbau. Über die Anforderungen der innern Disposition und die Rücksicht auf die Kuppel hat er sich fast vollständig hinweggesetzt.

setzungen das Schaffen dieses Künstlers hemmend bedingt wie bei Maderna. Die Hauptforderungen waren an beiden Orten analog: zweigeschossige Fassade für Atrium und Loggia, beide mit je fünf Bogenöffnungen, der obere Abschluß durch Statuen bezeichnet. Alles, was für Maderna ungünstig war, fiel hier weg, nämlich die schmalen Seitenschiffe neben dem ungeheuern Mittelraum, die Rücksicht auf weit zurückliegende Partien, die vorgeschriebene Höhe der Kolossalordnung und der Attika, sowie die Rücksicht auf eine Kuppel. Die altchristliche Grundrißdisposition der Lateranbasilika gestattete den Kompartimenten der Fassade das Verhältnis 1 : 2. Dem Mittelschiff entspricht daher ein einziges um so nachdrücklicher zur Geltung gebrachtes Portal, die andern Achsen ordnen sich rhythmisch unter, während bei St. Peter der Eindruck des Koordinierens vorwiegt. Am Lateran bezeichnet der Balkon, von dem der Papst den Segen spricht, deutlich die Mitte erstens dadurch, daß seine Balustrade auf vorgesetzten Säulen ruht, welche zugleich dem Mittelportal einen stärkern Akzent verleihen, und zweitens dadurch, daß sein Bogen auf frei vor der Wand gestellten Säulen fußt. Nichts von alledem bei Maderna, sondern das mittlere Fenster — es ist nicht einmal ein Bogen — hat seitlich zwei ganz analoge; was Maderna fehlte, stand Galilei zur Verfügung: der nötige Raum. Die Horizontalkomposition der Lateranfassade entspricht genau derjenigen des Innern, was bei derjenigen von St. Peter nicht der Fall ist. Galilei konnte daher die Mittelpartie zu einem Prachtportal ausgestalten, das die Haupttüre und den Benediktionsbalkon umfaßt und vom Übrigen isoliert; es setzt sich aus zwei Paaren von Kolossalsäulen, der Gebälkverkröpfung und dem die Attika überschneidenden Giebel zusammen. Auch Maderna hat etwas Derartiges versucht, war aber durch die Umgebung gehindert, es zu maßgebender Wirkung zu bringen. Galilei konnte jenseits des abschließenden Horizontalgebälks die Dominante im Sinn der Vertikalen weiter entwickeln, was Maderna durch die Kuppel verboten war. Den äußern Abschluß der ganzen Fassade bezeichnet Galilei in künstlerisch sehr feiner Berücksichtigung der Mittelpartie durch Doppelpilaster. Das Ganze mußte eine dem Hauptteil verwandte Gliederung zeigen, wenn die künstlerische Einheit gewahrt werden sollte. Dazwischen handelte es sich darum, die Trennung der beiden Seitenschiffe unter sich zum Ausdruck zu bringen; es konnte dies logischerweise nur durch e i n e n Pilaster geschehen. Darin spiegelt sich die verschiedenartige Wertschätzung ab, welche der Barockstil und der Klassizismus den Teilen der Fassade entgegenbrachten und wie sie das Gefüge einer Fassade überhaupt auffaßten. Man wird zugeben

müssen, daß der Wechsel von Halbsäule zu Pilaster deshalb viel sprunghafter ist und dem doch allmählichen Zurücktreten der Kompartimente viel weniger entspricht als der Übergang von Halbsäulenpaaren zu Pilasterpaaren und von ihnen zum einfachen Pilaster. Galilei wählte diesen Weg, weil er seine Vertikalen nicht einseitig im Sinne des Barockstils als Ausdruck des Hochdrangs in der Mauermasse, sondern eben so sehr als harmonische Gliederung der Fläche im Sinne Palladios auffaßte. Als Schüler der Renaissancemeister entwickelte er die ganze Fassade zunächst in einer Ebene; als Schüler des Barockstils betonte er die Dominante und zwar in plastischem Sinn durch Schaffung einer zweiten Bildebene und ferner durch Ausdruck der Vertikaltendenz. Zunächst enthält der Dreiecksgiebel über der Mittelpartie einen Hinweis nach oben; Maderna gab ihn auch, konnte oder wollte ihn aber nicht weiter verfolgen, während Galilei die niedrige Attika mit der Balustrade über dem Giebel zu einer massiven Basis verkröpfte, die sich etwas über die Balustradenlinie erhob, um sich dann sofort zu einem Postament für die oberste krönende Statue schwungvoll aufschnellend zusammenzuraffen. Selbstredend übt bei dem oben erörterten Vertikalsystem die Statuenreihe auf der Balustrade die verlangte Wirkung im vollsten Umfang aus und bringt zugleich den wundervollen Rhythmus als massige Silhouetten noch einmal selbständig zum Bewußtsein. Galilei konnte die Höhe der Attika und Balustrade genau für diese Wirkung bemessen. — Der sehr bedeutsame Umstand, daß er seiner Fassade weite Eingänge und große Bogenöffnungen gab, bildet wohl ein wesentliches Moment — wenn nicht das allerwichtigste — für den eminenten künstlerischen Wert des Werkes, dokumentiert aber doch nicht in erster Linie den Renaissancegeist Galileis, da ein Meister der Barockzeit, Domenico Fontana, an derselben Kirche, das Motiv schon wirksam verwendet hatte.

Die Fassade von Sta. Croce in Gerusalemme, 1744 von Gregorini erbaut, der Ostseite des Laterans gegenüber, ist barocker als diese. Ihrer kleinen Dimensionen wegen suchte ihr der Meister durch Mittel im Sinne Borrominis und vielleicht nach dem Muster des Pietro da Cortona dem Lateran gegenüber eine gewisse selbständige Wirkung zu sichern. Die Fluchtlinie folgt der Rundung des ovalen Vestibüls und biegt an beiden Seiten plötzlich zu zwei stark vortretenden Kulissen aus. Den Mittelteil hebt eine Kolossalordnung von Pilasterbündeln auf hohen Sockeln und mit einem verkröpften Giebel als Abschluß heraus. Die Behandlung der Eingänge entspricht derjenigen am Lateran; dagegen bot die schmale Fläche darüber nur für Fenster Platz. Auch der obere Abschluß,

nämlich das geschwungene Postament über der Mitte und die Balustrade mit den Statuen wiederholen in ärmlicher Weise diejenigen des Laterans.

Ebenfalls im Anschluß an Galilei errichtete Fuga unter Benedikt XIV. die Ostfassade von Sta. Maria Maggiore, gleichfalls fünfteilig mit Atrium und einer Loggia, welch letztere auch durch die Rücksicht auf die Mosaiken bedingt sein dürfte. Wegen der durchgeführten Zweigeschossigkeit erscheint der Eindruck renaissancemäßiger. Gegenüber der schweren Masse der beiderseits anstoßenden Kanonikergebäude mit ihrem flachen Relief wollte Fuga das Hauptstück der ganzen Flucht, seine Fassade, auch durch die Gliederung als selbständig herausheben. Daraus erklären sich ihre barocken Seiten. Die fünfachsige Breite der Fassade reduziert sich im Obergeschoß auf drei Achsen, die Vermittlung bilden Strebemauern. Diese Zuspitzung nach oben intoniert oder wiederholt sich darin, daß die Bogen bzw. Eingänge abwechselnd mit Giebeln gedeckt sind oder nicht; das obere Geschoß zeigt naturgemäß nur einen, den über dem Mittelfenster. Den Eingängen sind Halbsäulen vorgelagert, wodurch die Fassade einen wesentlich stärkern plastischen Akzent gegenüber der Umgebung erhält. Dem Lateran entspricht die Behandlung des Benediktionsbalkons. Nur die sie bekrönenden Statuen, von denen die mittlere mit Rücksicht auf den Giebel des Benediktionsbalkons höher fußt, heben die Fassade etwas über die starken Horizontalen der angrenzenden Gebäude hinaus.

ε) Fassaden mit Türmen stehen in Rom ziemlich vereinzelt, da sie kein römisches, sondern ein importiertes oberitalienisches Motiv bilden. Martino Lunghi d. Ältere ging mit seinen Türmen von St. Athanasio dei Greci voran, und ganz enge, kompositionelle Verwandtschaft zeigt Sta. Trinità dei Monti. (19. Jahrhundert.) Die Art jedoch, wie an beiden Kirchen die Türme mit dem Fassadenkörper verbunden erscheinen, entspricht nicht der oberitalienischen, sondern erscheint wie ein Kompromiß zwischen dem außerrömischen Motiv und der römischen Fassadengestaltung. Jene, welche die Türme als Trabanten der Schauseite auffaßt, ist in der Fassade von St. Anastasia am Palatin[1]), von Sta. Maria in Aquiro und des Doms von Frascati repräsentiert.

So, wie sich Bramante das Äußere seiner St. Peterskirche dachte, zeigt außer der von Serlio (lib. V) überlieferten Zeichnung, in ganz verringertem Maßstab die Madonna di Carignano zu Genua.[2]) Vier kleine

[1]) Strittig ob von Bernini oder Arigucci.

[2]) Gurlitt, op. cit. Fig. 65. Die Disponierung der 4 Seiten zeigt ganz deutlich, daß ursprünglich 4 Türme vorgesehen waren; das Fehlen der Chorkampanilen

Kuppeln umgeben die Hauptkuppel, indes die vier Eckräume des ganzen Komplexes für Campanilen bestimmt sind. Entsprechende Kompositionen dachte sich auch Serlio.[1]) Man kann sie als die nach außen gekehrte Anordnung der betreffenden Zentralbauten betrachten. Michelangelo wollte ja bei St. Peter nichts von Türmen wissen, und änderte demgemäß den Grundplan so ab, daß die Kuppel auch in der Mitteldominante zu ganz ausschließlicher Herrschaft gelangte und nur noch die vorbereitenden Nebenkuppeln duldete. Maderna[2]) hatte einen Kompromiß versucht. Zwar verlangte die abnorme Horizontalausdehnung ein vertikales Gegengewicht an den Flanken, ein Motiv, das gleichsam das Fassadenbild konzentrierte, soweit es überhaupt möglich war; aber anderseits konnte eine so entschiedene Betonung der Vertikalen, wie sie die Türme darstellen, nur die hintere Partie mit ihrem abgewogenen Dreiklang störend beeinflussen. Soviel ist sicher, so sehr die Türme der Fassadenwirkung zugute kamen, so wenig fruchteten sie der Zentralkomposition; denn erstens schalteten sie die Wirkung der kleineren Kuppeln aus, und zweitens mußte sich ihr Größenverhältnis zur Kuppel für die Ansicht vom Platz aus mit jedem Schritt verändern. Erfunden hat sie Maderna lediglich für die Fassade; möglicherweise aber glaubte er um des Zentralraums willen seine Türme nicht höher hinaufführen zu dürfen. Über dem einen mit Flachgiebeln abgedeckten Geschoß erhebt sich die Laterne mit geschweifter Spitze. Statt geschlossener und „plastisch" verzierter Wände gab er in Bogenstellungen geöffnete. Die Türme mußten sich aus der dumpfen Enge und Schwere der unteren Partie losringen,

---

macht sich unangenehm bemerkbar. (Dies läßt sich natürlich an den Reproduktionen, die konsequent nur die Eingangsfronte in geometrischer Zeichnung geben, nicht nachweisen.) An der kleinen Kirche S. Pietro dei Banchi in Genua sind 3 der Ecktürme ausgeführt. Der Grundriß der Kirche bildet zwar ein Oblongum und ist unregelmäßig, aber die Türmchen dienen doch als Trabanten der Kuppel.

[1]) Sebast. Serlio. Libri dell' architettura. Bologna 1540. Vgl. dazu die Rekonstruktionsversuche Geymüllers auf Grund der verschiedenen Pläne für den St. Peter. „Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien und Paris 1875 Tf. 27. Giuliano da San Gallo; Tf. 36 und 41 Antonio da San Gallo; Tf. 42, Fig. 1. Raffael oder Pierin del Vaga. Zum Projekt des Antonio da San Gallo vgl. außerdem P. Letarouilly, La basilique de Saint-Pierre de Rome, Paris 1882, Tf. 17—19.

[2]) Gurlitt, op. cit. p. 337, Fig. 139. Die von Letarouilly op. cit. Tf. 32 veröffentlichten Turmprojekte, von Maderna, Bernini, Martino Ferrabosco (2), Francesco Rainaldi (2) und Cesare Braccio (1) zeigen, wie sich nur die beiden erstern der Formensprache anzupassen suchten, während die andern mehr ihren heimischen, d. h. lombardischen Traditionen treu blieben.

die Masse sich einfach und leicht entwickeln. Maderna starb, bevor die Türme zur Ausführung kamen.

Bernini griff die Aufgabe in neuem Sinne an;[1]) jetzt trat das Problem mit dem Recht des Siegers auf. Es blieb ja nur die stärkere Betonung des Fassadengedankens, die ausschließliche Hervorhebung der Schauseite übrig. Bernini wollte die Türme zweigeschossig bauen, durch einen Pavillon und eine kuppelartige Spitze abschließen. Nur für denjenigen, der am entgegengesetzten Ende des Platzes steht (und damals, als Bernini den Südturm baute, existierte der Riesenplatz noch nicht), hätten sich die Türme mit der Kuppel ähnlich den oberitalienischen Kirchen, zu einer dreiteiligen Komposition verbunden; Bernini dachte aber nur an die in ihrer Wirkung gesteigerte Fassade. Was die Gliederung der Türme anbetrifft, so gelten dafür die schon bei der Besprechung der Kolonnaden erläuterten Gesichtspunkte; hinsichtlich des Reliefs konnte Bernini mit der Fassade nicht konkurrieren, sollte sich nicht eine Masse von barbarischer Schwerfälligkeit vom Boden emporbäumen. Nur eines hielt auch hier die Nachbarschaft mit Madernas Formen aus: der Gegensatz zwischen freiem schattendem Tiefraum und der isolierten Struktur, d. h. die Reduktion des ganzen Formenapparates auf den Ausdruck von Träger und Last, was wir oben als Konzeption im Sinne der Antike angesprochen haben. Daneben war aber auch ein Anschluß an die Fassade notwendig, was mittelst der sehr starken Betonung der Ecken: polygonale Pfeilermassen mit begleitenden Freisäulen, geschah. Dasselbe hatte auch Maderna beabsichtigt. Die starken Vertikalen und die Gebälkverkröpfungen des Erdgeschosses wiederholen sich am Oberbau in kleinerem Maßstab. Die Masse erleichtert und lockert sich, je höher sie emporsteigt. Das zweite Turmgeschoß ist analog behandelt. Im Pavillon mit seinen schrägen Anläufen konzentriert sich die Masse, während die kräftigen Eckteile in Statuen ausklingen. In der eleganten profilierten Kuppel mit den sie umkreisenden Kandelabern erscheint die Materie nur noch als leichte, das ganze architektonische Geschehnis abschließende Bewegung.

Es war der römischen Kunst beschieden, das Problem der Verbindung

---

[1]) Gurlitt, a. a. O. p. 351, Fig. 143. Die Rekonstruktion bedarf hinsichtlich des zweiten Turmgeschosses der Berichtigung. Fraschetti publiziert p. 163 die Originalzeichnung der Sammlung Chigi, wo das zweite Geschoß dem ersten analog ganz offen ist. Nach Gurlitt sind beide Projekte im Handbuch von Lübke-Semrau IV, 12. Aufl., Fig. 14 und 15 publiziert. — Der Südturm, der ja allein zur Ausführung kam, wurde 1641—1646 sukzessive wieder abgetragen. (H. Posse, Lorenzo Bernini, bei Thieme und Becker, Allgem. Lexikon III.)

eines Kuppelraums mit einer doppeltürmigen Fassade ungehindert zu lösen; ein einziger Künstlerwille konnte sich bei St. Agnese an der Piazza Navona (Taf. XVIIa) Geltung verschaffen. Zugleich ist die wichtige Aufgabe der einheitlichen Ausgestaltung einer sehr langen Platzflucht vortrefflich gelöst. Zwischen zwei Palästen bildet die genannte Kirche mit ihrer hohen, steilen Kuppel und den flankierenden Türmen den Mittelpunkt des Ganzen. Urheber des Kirchenplans ist Rainaldi, und wenn auch, wie bisher angenommen wurde, Borromini die Errichtung der Fassade übertragen erhielt, so fügte er sich doch in allen wesentlichen Punkten der Intention des Andern. Eine eingeschossige Wand mit Attika verhüllt den komplizierten Innenraum, bildet die Basis für die Kuppel und greift beiderseits mit einer Kurve zu den vortretenden Türmen aus. Somit hat der Hauptteil, der natürlich die Dominante in Portal, verkröpfter Attika und Kuppel enthält, zu besserer Wirkung mehr Raum gewonnen, und zwar in Form eines Vorplatzes; durch die seitlichen Kurven erscheinen die Türme mit der Kuppel verbunden.[1]) Wie sich jene der Kuppel in Höhe und Gliederung unterordnen, so die Gliederung ihrer Erdgeschosse derjenigen des Mittelteils; hier Paare von Halbsäulen, dort je zwei einfassende Pilasterpaare; die dazwischen liegenden verbindenden Teile sind in strengster Einfachheit gehalten. Gegenüber den oberitalienischen Turmfassaden, die ja allein zum Vergleich herangezogen werden können, macht sich das Räumliche der Komposition und die markige römische Formensprache sofort geltend. — Über der Attika lösen sich die Türme und steigen auf schmälerem Grundriß in zwei offenen Geschossen empor; der ovale Grundplan wird die ausschließliche Intention Borrominis sein. Schon im Erdgeschoß war das Oval in der Mauermasse gebunden da: Der von den Pilasterpaaren eingefaßte Mittelteil wölbt sich ganz leicht vor. Da nun die beiden Obergeschosse um ein Bedeutendes von der Materie befreit sind, macht sich auch der ovale Kern desto stärker geltend. Im letzten Geschoß hat sich dieser die in der Diagonale angebrachten, den unteren Eckgliedern synonymen Mauerverstärkungen, nämlich die Säulenpaare mit Gebälkverkröpfungen, unterworfen. In ganz konsequenter Verfolgung des Themas erscheint schließlich der Helm gestaltet; die Profillinie stellt ein Anziehen der Kraft Einhalten, und dann ein rasches Emporschnellen dar. Man wird die Verwandtschaft der maßgebenden Punkte mit dem „Klassiker" Bernini nicht verkennen.

[1]) Vgl. den oben besprochenen Abschluß des Hofes der Sapienza und den noch viel größeren und bedeutenderen der Curia Innocenziana.

Die Ausgestaltung der Schauseite war dem Barockstil so sehr Bedürfnis, daß er, der strengen Regel zuwider, bekanntlich auch den reinen Zentralbau mit einer Fassade versah und zwar nach Vorbildern der Renaissance (Michelangelo) und des Altertums (Pantheon) mit einer Portikus. Die beiden Kirchen an der Piazza del Popolo, die den Endpunkt großer Häuserreihen darstellen und tiefe Straßenprospekte, das Hauptmerkmal des erwähnten Platzes, einfassen, erforderten gebieterisch dieses Motiv, weil es den stärksten architektonischen und malerischen Akzent besaß. Die Säulen lieferte bekanntlich Berninis Turm von St. Peter. Einen großen Kompositionsgedanken hat Bernini in der Rundkirche von Ariccia mit ihren Portiken in kleinem Maßstab und in ländlichem Idiom ausgedrückt. Außer umrahmten Mauereintiefungen entbehrt der kreisrunde Kirchenkörper jeder Gliederung; das Licht spendet ausschließlich die Kuppellaterne. Zwei Türmchen deuten, die Chornische flankierend, eine rückwärtige Schauseite an. Nach vorn hat die Kirche einen ausgedehnten Platz zu beherrschen und bedient sich zu diesem Zweck jederseits eines niedrigen Flügelbaues, der in breiterer Kurve ihre Rundung begleitet und nach vorn sich in einer Halle öffnet. Das Gebälk stützen Paare dorischer Pilaster, da sich Bernini mit Rücksicht auf den weiten Platz und das ungegliederte Mauerwerk der Kirche von dieser Form eine nachdrücklichere Wirkung versprach als von der Säule. Demgemäß öffnet sich auch die Vorhalle der Kirche in einer Bogenstellung auf Pfeilern mit dorischen Pilastern.

5. Der Palastbau.

Nach dem Maße des zunehmenden Luxus und der erhöhten Ansprüche vergrößerte sich der Palast im 17. Jahrhundert, und an Stelle der früheren Abgeschlossenheit gegen außen trat eine dem Innern entsprechende Pracht der Ausstattung, eine Erscheinung, die wir analog auf dem Gebiete der sakralen Architektur nachgewiesen haben.

a) Die zunehmende Größe durch Vermehrung der Höfe und Erweiterung der Galerien.

Der Hof bildet den Angelpunkt der ganzen Palastanlage; seine Größe bedingt deren Ausdehnung. (Vgl. Pal. Farnese, Quirinal und Colonna.) Dem Prachtbedürfnis des Adels aber entsprach es, im 17. Jahrhundert zwei Höfe mit verschiedenem Zweck und dementsprechend verschiedener Ausstattung anzulegen, den einen für sich selbst und die Repräsentationen, den andern als Mittelpunkt der Wirtschaftsräume und

Stallungen. Dabei lassen sich zwei Arten der Gruppierung der Höfe unterscheiden. 1. Sie liegen der Längsachse der Straße oder des Platzes entsprechend nebeneinander, und die Fassade trägt diesem Umstand in ihrer Ausdehnung und Horizontalkomposition Rücksicht (s. u.). Dahin gehören Pal. Altieri[1]) beim Gesù und Pal. Pamfili an der Piazza Navona.[2]) Man tritt in den Nobelhof ein, läßt aber beim Aufstieg ins obere Geschoß den andern, der mit diesem kommuniziert, seitlich liegen. 2. Die Höfe sind in der Tiefenachse, d. h. hintereinander orientiert und scharf von einander getrennt. Es muß zugegeben werden, daß dieser Typus, da er sich in Rom nur ein einziges Mal findet, auf fremden und zwar französischen Einfluß zurückgeht. So bei Pal. Muti-Papazzurri.[3]) Im hintern, bewohnten Teil des Palastes sah sich Mattia de Rossi durch Terrainverhältnisse in der Raumentfaltung gehemmt und konnte daher den Bau nur um einen Lichthof, Korridore und Treppen gruppieren. Was ihm hier versagt blieb, brachte er vorn in um so vollendeterer Weise fertig. Die cour d'honneur begrenzen seitlich zwei Flügel, vorn ein Portal, und an sie schließt sich vermittelst einer Treppe ein kleiner Garten an. Die Perspektive schließt ein Wandbrunnen, ebenso wie in dem großen, im Halbkreis geschlossenen Hof der Curia Innocenziana, auf den ein dreischiffiges Vestibül vorbereitet.

Im Laufe der Zeit nahmen auch die Galerien an Ausdehnung zu, und zwar wird dies unter direktem Einfluß der französischen Architektur geschehen sein. Auch dies bedingt eine Vergrößerung des Palastes. Das glänzendste Beispiel der Galerien auf römischem Boden bildet wohl diejenige des Palazzo Colonna, die man mit ihren Vorstufen im Palazzo Farnese und Doria vergleichen mag. Sie stellt einen großen, weiten, von beiden Seiten belichteten Festsaal dar; kleinere Räume bereiten vor, und die Eingänge bezeichnet je ein Paar schlanker Freisäulen. Die Gewölbedekoration verhält sich zu andern bekannten, wie etwa Tiepolo zu Veronese.

b) Die Ausstattung der Höfe.

Der frühere Barockstil ließ die Arkaden ausschließlich auf viereckigen Pfeilern fußen, da ihm die Leichtigkeit der Säule nicht entsprach. (Farnese, Quirinal, Lateran, Sapienza; aus dem 17. Jahrhundert: Altieri und Pamfili.) Palazzo Doria zeigt einen Säulenhof, doch ist dessen Entstehungszeit nicht gesichert, sodaß ein bestimmter Schluß, das 17. Jahr-

[1]) Grundriß. Letarouilly, Tf. 67. Gurlitt, op. cit. p. 433.
[2]) Grundriß: Letarouilly, Tf. 324.
[3]) Frontansicht: Ders., p. 146.

hundert habe die Säule auch im Palasthof rehabilitiert, zunächst noch nicht gezogen werden darf. In Palazzo Chigi-Odescalchi ist die Säule im Sinne des Palladiomotivs verwendet. Sonst hat die Ausstattung der privaten Palasthöfe ganz merklich nachgelassen; mit der Steigerung der Außenseite und der Betonung des Vestibüls (s. u.) erscheint der Hof als entwertet. (So bei Chigi, Odescalchi, Colonna.) Nicht so bei Monte Citorio. Beim Consultapalast[1]) Fugas (1739) hat die dem Eingang gegenüberliegende Seite durch ihre reichere Gliederung als Schauseite im Bereich der sehr fein berechneten Perspektive zu gelten. In einer logischen und konsequenten Ausbildung der Stockwerke des Hofes, die in ausgesprochenem Gegensatz zur Außenseite den Hauptakzent erhalten haben, steht der Palazzo Farnese vereinzelt. Später hat sich, wie gesagt, das Verhältnis umgekehrt. Wo zwei Höfe waren, verlangte der wichtigere natürlich eine Heraushebung vor dem andern: bei Palazzo Altieri fehlt demgemäß dem Wirtschaftshof die Bogenstellung vollständig, im Nobelhof wird sie durch gegliederte Pfeiler gebildet.

c) Die neue Auffassung des Vestibüls.

Sie ist eine der prinzipiellen Neuerungen, welche das 17. Jahrhundert im Palastbau vornahm. Bisher diente das Vestibül nur als Durchgangsraum oder Einfahrt in den Hof und war meist ein ziemlich enger Korridor. Erst Palazzo Farnese zeigt es zu einer pompösen, dreischiffigen Halle mit Säulenreihen ausgebildet; die Pracht beginnt, sobald man sich innerhalb der Mauer befindet. Als Durchfahrtsraum mußte es nach der Längsachse gerichtet sein. Im 17. Jahrhundert wird es zum Aufenthaltsort, zu einem ausgedehnten Saal. Man soll hier verweilen, auf die Pracht und Größe der bewohnten Räume vorbereitet werden, den Blick auf Hof und Garten genießen,[2]) bevor man die Treppe betritt. Aus diesem Grund legt sich das Vestibül in die Querachse (Pal. Giustiniani) oder nimmt bei größeren Bauten einen Flügel oder sogar das ganze Erdgeschoß ein. (Pal. Doria und Barberini.)

Palazzo Barberini.[3]) Taf. XIXa. Das Vestibül setzt sich aus zwei Teilen zusammen, der vorderen, nach hinten sich verengenden Halle, deren drittes Schiff mit einer halbkreisförmigen Exedra abschließt; diese vermittelt den Durchgang zum zweiten Raum, dem ovalen Treppenhaus,

---

[1]) Ders., Tf. 30.

[2]) Palazzo Niccolini zeigt wegen des schmalen Grundrisses 3 Vestibüle, das erste als langen Korridor, die zwei andern als Abschlüsse des Hofs. Letarouilly, Tf. 14 und 15. Curia Innocenziana (Monte Citorio). Ders., Tf. 56 und 57.

[3]) Letarouilly, Tf. 182 und 183 nebst 186.

das sich nach der Gartenrampe öffnet, und zugleich zwei bequeme Treppen seiner Rundung entlang aufsteigen läßt, die auf die Gartenterrasse münden. Aus der vordern Halle führen die Zugänge in alle angrenzenden Räume, das Vestibül ist gleichsam zum Atrium des kolossalen Baues geworden. Allerdings ist auch zu betonen, daß bei der abnormen dreiflügeligen Anlage des Palastes der innere, abgeschlossene Hof in Wegfall kam, wobei das Vestibül seine Funktionen übernahm. Der Grundriß verspricht zwar eine geräumige, helle und leichte Anlage, aber es trifft in Wirklichkeit das Gegenteil zu; der Raum erscheint dunkel und gedrückt, noch in der Baumasse befangen. Die lichten, weiten und festlichen Vestibüle bleiben fast ausschließlich das Verdienst des 18. Jahrhunderts. Palazzo Doria.[1]) Das betreffende Vestibül befindet sich an der Seite gegen das Collegio Romano. Den länglichen, nach einer Seite hin etwas verengten Raum schließen an den Schmalseiten Exedren ab, deren eine (an der schmäleren Seite) den Zugang zu einem ovalen Vorplatz und dann dem Treppenhaus enthält. Toskanische Säulen begrenzen die Exedren gegen den Mittelraum hin, der mittelst einer Halle mit dem Hof kommuniziert. Den Charakter eines Vorsaals präsentiert das Vestibül von Palazzo Giustiniani[2]) durch seine Statuennischen in den Wänden und die Art, wie der Eingang zum Hof durch Säulen vermittelt wird. Über das Vestibül von Palazzo Corsini[3]), Taf. XIXb, welches mit Treppenhaus, Korridor zum Garten und seitlichen Höfen zusammen das Raumproblem in vollendeter Weise löst vgl. oben Gesagtes. (Abschn. Perspektive.)

d) Die Horizontalkomposition der Fassaden.

Die verstärkte Horizontalausdehnung (s. o.) erweckte das Bedürfnis nach rhythmischer Gliederung, d. h. nach einer Dominante. Die Renaissance hatte ihrer nicht bedurft (die Architektur Oberitaliens zeigt

---

[1]) Letarouilly, Tf. 59 und 60, p. 159: direkte Verlängerung einer Galerie.

[2]) Ders., Tf. 340.

[3]) Ders., Tf. 191 und 192. „Tout cet ensemble compose un spectacle des plus attrayants par la multitude des objects qu'on découvre, par la variété des effets de lumière, par l'éclat de la verdure et de ses mille nuances mêlées à la gravité de l'architecture enfin par les points de vue lointains." Ders., p. 406. Hier scheint Scamozzis (1552—1616) Forderung erfüllt. I vestiboli, e le entrate de' nostri tempi si fanno variamente, secondo le qualità degli edifici, e i gradi delle persone, in tanto che alle volte hanno del magnifico, e del grande per non dire del Regale; e perciò in questa s'assimigliano assai a gli Antichi, e nell' uso e nella forma . . . vogliono esser ampie, e spaciose, e di bellissima altezza, e molto lucide in tutte le loro parti. Scamozzi, Idea dell' architettura universale. I. Lib. III, cap. XVIII. Ausg. 1694 p. 302.

gewisse Ausnahmen), der frühe Barock sie selbst bei stärkster Horizontalausdehnung (Palazzo Ruspoli) prinzipiell verworfen. Von den zahlreichen Fensterachsen der meist dreigeschossigen Fassade hebt das 17. Jahrhundert durch einen Risalit gelegentlich mit besonderer Gliederung eine Mittelpartie, zuweilen auch die äußersten Achsen heraus. Der mittlere Hauptteil pflegt sich nicht nur als Attika, sondern als neues Geschoß über das Dachgesimse hinaus fortzusetzen. Der strenge Stil hatte als einzige Dominante das Portal mit dem Balkon, allenfalls ein Wappen und in besonderen Fällen eine Loggia zugelassen. (Pal. Borghese, Lateran, Quirinal, Sciarra-Colonna.) Der Senatorenpalast auf dem Kapitol bedurfte im Gegensatz zu den übrigen Palästen einer ganz energischen Dominante (Doppeltreppe mit Brunnen nebst schlankem Turm mit Rücksicht auf eine Gesamtkomposition großen Stils, die Michelangelo in den Grundlinien schon vorgezeichnet fand). Palazzo Madama (1642 durch Cigoli und Marucelli gebaut) mußte wegen der geringen Zahl der Fensterachsen auf die Dominante verzichten.

Der Palazzo Barberini ist kein einheitlicher Bau; es schien, als müßte man sich erst an die Übertragung der Villa Farnesina ins Monumentale gewöhnen. Der Anschluß des Mitteltraktes an die Flügel ist ganz ungenügend durchgeführt; der Gegensatz zwischen Beiden konnte nicht schärfer markiert werden. Mit seinen Fenstern suchte Maderna den massiven Flügelbauten eine gewisse Leichtigkeit zu geben; aber Bernini[1]) öffnete beide Geschosse des Mittelbaues im Einklang mit der Vestibülhalle in lauter Bogenstellungen, den Fenstern der Hauptsäle. Der ganz neuen, unerhörten Größe des Palastes konnte man mit den alten Mitteln, den vereinzelten Fenstern nicht mehr beikommen; Bernini, der die Fassade wahrscheinlich unabhängig von Maderna konzipierte, hat die Schwere durch lauter Öffnungen beseitigt. Bei andern Palästen mußte die Aufgabe durch plastische Flächendekoration gelöst werden. So bei Palazzo Pamfili,[2]) dem Alterswerk Rainaldis, bei dem Gurlitt wohl mit Recht oberitalienische Einflüsse nachgewiesen hat; denn diese schwächliche vereinzelte Gliederung mittelst Leistenwerk und Pilaster ist dem römischen Geist des 17. Jahrhunderts völlig fremd. Von den siebzehn Fensterachsen heben sich zunächst die fünf mittleren als Hauptteil heraus, wovon die zwei äußeren gleichsam zur Einrahmung und in Korresponsion mit den äußersten der ganzen Fassade durch besondere Gliederung abgetrennt

[1]) Nach Posse, Lorenzo Bernini, begann Maderna den Umbau des Palastes 1629; Bernini veränderte seinen Plan hauptsächlich in der Ausgestaltung der Fassade.

[2]) Letarouilly, p. 668. Ferrerio I. 9.

sind. Die Pilasterbündel entbehren jedes plastischen Akzents, das Ganze erweckt den Eindruck einer Holzarchitektur. Das über dem Dach befindliche Geschoß umfaßt alle fünf Achsen des Mittelteils und alterniert in ganz unmotivierter Weise zwischen Fenstern und Loggiaöffnungen. Die äußersten Flankenteile der Fassade stellen eine flaue Reduktion des Mittelteils dar. In durchaus monumentalem Sinn hatte Bernini das Problem an Palazzo Chigi-Odescalchi[1]), Taf. XXa, durchgeführt; Salvi hat die Fassade späterhin in ganz anderem Sinne verändert. Der Piazza Sti. Apostoli entsprechend zeigt der Mittelteil die Zahl von sieben Achsen; die Flügel schlossen sich mit nur je dreien an und waren mittelst der Quadermauerung und durch ihren Mangel an jeglicher Vertikalkomposition dem Hauptteil streng untergeordnet, indem dieser, ohne Rustika, das unterste Geschoß als Sockel behandelte, die zwei oberen durch eine Kolossalordnung zusammenfaßte (s. u.). Mit Konsolgesimse und statuengekrönter Balustrade hob er sich über die seitlichen Horizontalen hinaus. Bei der Curia Innocenziana, begonnen durch Bernini, ist die Unterscheidung, abgesehen natürlich von den der Mitte allein zugehörigen Bestandteilen wie Portal und Balkon, im Sinne der Tiefe ausgesprochen, indem die anstoßenden Flügel, je zwei auf jeder Seite, von der Fluchtlinie des Hauptteils abbiegen. Beim spätern Ausbau wurde die Dominante durch einen Uhrturm verstärkt. Die Fassade des Consultapalastes ist wieder vollständig als reliefierte Fläche behandelt. Die drei mittleren der dreizehn Achsen werden im Untergeschoß durch Rustikastreifen, je einen mit einem begleitenden halben, im obern durch doppelte ionische Pilaster eingefaßt, was sich an den Ecken der ganzen Flucht vereinfacht wiederholt. Trotz der etwas reicheren Ausbildung des Mittelportals und der Betonung der Mittelachse durch ein Wappen, trägt die Gliederung einen überaus nüchternen Charakter, und das Gruppierungssystem steht in keinem Verhältnis zum Aufwand an anderweitiger Flächendekoration (Einrahmung der Fensterkompartimente unten und oben nebst glatter Quaderung unten.)[2]) Dazu zählt auch die Lungarafronte des Palazzo Corsini mit ihren einundzwanzig Achsen. Ein gewisser Rhythmus war hier allerdings notwendig, allein die sieben mittleren und die zwei äußersten Achsen heben sich nur als flache durch Rustikabänder eingefaßte Risalite von der Fluchtlinie ab, so daß die Unterscheidung kaum

[1]) Ferrerio II. 15. Gurlitt, op. cit. p. 409.

[2]) Diese Quaderung zeigt nicht wie z. B. die Cancelleria das regelmäßige Gefüge, gleichsam die Struktur des Ganzen im Einzelnsten, sondern diese langen Quaderbalken verstärken höchstens die Horizontale.

fühlbar wird. Das 18. Jahrhundert legte das Hauptgewicht wieder mehr auf ruhige, gleichmäßige Flächen.[1])

e) Die Vertikalkomposition.

Das 17. Jahrhundert hat die Auffassung der Palastfassade durchgreifend und prinzipiell umgestaltet; bisher eine neutrale ungegliederte Fläche (nur die einfachste Geschoßteilung wurde zugelassen), die den Beschauer eher abwies als interessierte, wird sie ein organisch durchgebildeter Körper. Früher verdeckte die Übermörtelung allen struktiven Ausdruck; jetzt tritt er als Vertikalgliederung und Quaderung zutage. Man kehrt zu einer strengen Unterscheidung der Geschosse zurück in der Weise, daß das unterste als massiver Sockel die beiden oberen, durch eine Kolossalordnung von Pilastern zu einem Ganzen zusammengefaßt, zu tragen hat. Die Heraushebung des Nobelgeschosses durch Mezzaninfenster, die das Charakteristikum des früheren Barockstils ausmacht, bedeutete keine von der Mauermasse befreite, sondern im Gegenteil eine in ihr befangene Gliederung. Die Mezzanine werden in der neuen Stilphase als Störung empfunden; ihre Verweisung unter das Dachgesimse bedingt eine veränderte Disponierung des Innern und rein ästhetisch ein Ausklingen nach oben. Bei Palazzo Madama erscheinen sie künstlerisch verwertet und zwar als Fries. Horizontal miteinander verbundene Rahmen umziehen die viereckigen Öffnungen, schließen nach unten wie Bildrahmen ab und gewähren nach oben Raum für Flachreliefs.

Seit Michelangelos Kapitolpalästen war die Gliederung nie mehr verwendet worden; aber hier ist der Pilaster von Rahmen begleitet, ist gegen die Mauer abgestuft, wächst gleichsam aus ihr heraus; das 17. Jahrhundert kehrt zum einfach vorgelegten Pilaster der Hochrenaissance, und zwar Palladios, zurück. Es bleibt immerhin auffallend, wie selten der ausgebildete Typus mit der Kolossalordnung zur Verwendung kam. (Pal. Chigi-Odescalchi, Collegium der Propaganda fide, Cenci-Bolognetti, Fontana Trevi.) Sonst werden, abgesehen von der andern Gruppe, die eine durchgeführte Horizontalteilung aufweist, nur die Ecken durch Pilaster bezeichnet, auch wird die Scheidung der Geschosse in der einzelnen Achsengruppe durchgeführt, aber die Mauer zwischen den Fenstern glatt belassen. (Curia Innocenziana, Pal. Simonetti.) Die gleichmäßig durchgeführte Horizontalteilung, bei welcher der Reichtum der

[1]) Bei vereinzelten Beispielen wurden schon früher die äußersten Achsen durch kleine Türme herausgehoben (Palazzo Sora, Sapienza).

Ansicht in der Aufreihung des Einzelnen gesucht wird, und sich der Wert der Geschosse nach Verwendung der Dekoration abstuft, zeigen Palazzo Barberini und Palazzo Doria (Corsofassade). Jener zeigt im Hauptgeschoß als Vertikalgliederung ionische Halbsäulen, im folgenden korinthische Pilaster (ganz entsprechend dem Hof von Palazzo Farnese). Palazzo Doria (Taf. XXb): Die Corsofassade ist von Valvassori gebaut. Der prunkende Reichtum beruht auf den zahlreichen, dicht zusammengereihten Fenstern mit ihrer Hervorhebung mittelst Balustraden[1]) und Giebeln. Halbsäulen tragen das hohe Fenstergebälk im Hauptgeschoß und der Giebel wölbt sich wie eine Lukarne empor. (Vgl. Borromini.) Das obere Geschoß mit den Mezzaninen hielt Valvassori ganz in Flachrelief: Pilaster und Dreiecksgiebel.

Der Einfassung der Ecken durch Rustika oder Haustein mißt man nicht mehr dieselbe Bedeutung zu wie früher. Palazzo Madama und Salviati stehen mit der Verdoppelung der einfassenden Bänder vereinzelt, vollends Palazzo Lancellotti mit seiner Abstufung von Rustika zu glattem Haustein. Bei Pal. Cenci-Bolognetti, Chigi-Odescalchi (in der früheren sowohl als der heutigen Gestalt), Monte Citorio, Consulta, finden sie durch Pilaster Ersatz; es kommt auch vor, daß die Ecken, vielleicht zum Ausdruck größerer Geschmeidigkeit, abgerundet werden. (Doria und Aste-Bonaparte.)

f) Die Fenster.

Die Proportionen bleiben dieselben wie in der frühern Stilphase; doch wird in der Einrahmung und besonders im obern Abschluß mehr Ausdruck gesucht. Die einfachsten Formen, nämlich der auf den Rahmen gesetzte Giebel, sowie die Einfassung durch kanellierte Pilaster erhalten sich, ebenso das Aufsitzen des Giebels mittelst Eckklötzen auf Konsolen, die in die seitlichen Rahmen verlaufen. (Fontana Trevi, oberes Geschoß.) Der Rahmen dagegen wird nicht mehr ausschließlich als einfassendes kristallinisches Gefüge aufgefaßt, sondern er fängt gelegentlich an, das Fenster z. T. zu umschlingen; an Stelle der geradlinigen Verstärkung der oberen Ecken tritt eine geschweifte ohrartige Form. (Oberes Geschoß von Palazzo Chigi-Odescalchi.) Die untere Seite des Rahmens kann auch

---

[1]) Die einzelnen Baluster sind abwechselnd normal und auf den Kopf gestellt, eine Spielerei, die ganz dem Geiste des ausgehenden 17. Jahrhunderts entspricht, Die Profillinie wird unruhiger, der Baluster dreiseitig mit abgekanteten Ecken. Für das 18. Jahrhundert ist ein straffes, geradliniges Profil charakteristisch (Treppenhaus des Palazzo Braschi).

rein ornamental aufgefaßt werden, natürlich nur da, wo keine Horizontalteilung stattfindet; so wird das Fenster gleichsam zum aufgehängten Bild.[1]) Seit dem Palazzo Farnese war die Säule von der Fensterarchitektur ausgeschlossen. Auch später kamen sie daselbst nur höchst selten zur Verwendung. (Bernini am Palazzo Chigi-Odescalchi.) Für Borromini war selbst das Fenster ein Objekt, dessen einzelne Teile man jeden nach seiner eigenen Richtung und Achse biegen und drehen könne. Dieses allgemeine chaotische Rotieren ließ er an der Südfassade der Propaganda fide[2]) spielen, wo er zum Überfluß und ohne irgend ein günstiges Moment beizubringen, die mittleren Achsen zu einer Nische einwärts wölbte. Auf der Wandung und den schräg dazu gestellten Säulen wölbt sich das antikisierend gegliederte Gebälk zu einer Nische vor, ähnlich wie an den Pfeilern in der Laterankirche. Seitlich flankiert ein anderes Säulenpaar mit hohen, fast isolierten Gebälkstücken, und die Giebel müssen vollends den Launen der Künstlerphantasie folgen, ohne daß irgendwie ein malerischer Eindruck erzielt würde. Fenster mit künstlicher Perspektive verwandte Bernini im Palazzo Barberini (s. o.).

g) Das Portal.

Es bildet in der Fassade das wichtigste Motiv und hat stets eine besondere Ausprägung erfahren. Die einfache Betonung durch Rustikafassung genügte der ältern Periode des Barockstils nicht; sie hat die einfassenden Halbsäulen durch Rustikabänder gleichsam an die Mauer geschmiedet (Villa di Papa Giulio; Lateranpalast.)[3]) Im 17. Jahrhundert

---

[1]) Die Fenster am Monastero delle Filippine. Photogr. Moscioni Nr. 8813.

[2]) Rossi, Studio II, Tf. 8 und 9.

[3]) Hierfür scheint Serlio eine ganz besondere Vorliebe besessen zu haben. Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio, nel quale si dimostrano trenta porte di opera Rustica mista con diversi ordini: Et venti di opera delicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto. Tafeln 1, 4, 5, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 21, 23, 24, 28, 29, 30. Überhaupt greift Serlio in diesen Entwürfen zuweilen zu höchst wunderlichen Formen. Tf. 4: Zwischen Halbsäule und Gebälk ist ein naturalistisches Kissen eingeschoben. Tf. 6, 7, 22: einzelne Partien der Halbsäule sind in Rusticamanier behandelt. Tf. 8: auch Pilasterpaare erscheinen durch Rusticabänder festgeschmiedet. Tf. 14: Fast der ganze Torbau ist in Rusticamanier aufgebaut; nur schmale Bänder sind glatt. Tf. 18: Neben sehr fein ausgearbeiteten Teilen (Türrahmen) gibt Serlio Quader von solch roher Rusticamanier, daß man sich an die sogenannten Pelasgermauern erinnert fühlt; solche Blöcke stopft er zuweilen ins Giebelfeld hinein. Tf. 21: Der Architekt verirrt sich zu ganz geschmacklosen Phantastereien, indem er die Vertikalstützen durch längliche Körbe und 2 Köpfe ersetzt. Tf. 20: Es scheint, daß Serlio zum erstenmal das Profil des

bilden die den Balkon tragenden freien Säulen die Regel (Pal. Sciarra-Colonna, Altieri, Chigi-Odescalchi; schon bei Palazzo Borghese verwendet.) Der Ausbildung des Vestibüls und Hofes entsprechend wird das Portal gelegentlich dreiteilig und tritt als Risalit vor die Fluchtlinie vor. (Pal. Gottifredi,[1]) Curia Innocenziana.) Nach dem Muster Borrominis stellte auch Valvassori die Portalsäulen am Palazzo Doria im spitzen Winkel zur Flucht und wölbte den Balkon vor.[2]) Eingänge, wie derjenige am Hause Zucchero in Via Gregoriana, wo die Öffnung den Rachen einer Fratze darstellt, sind als vereinzelte Künstlerphantasien zu werten.[3])

h) Die Treppe.

Schon für den früheren Barockstil besaß die Treppe große Bedeutung; aber erst das 17. und vollends das 18. Jahrhundert erfüllten die Ideale der früheren Zeit, nämlich möglichst bequemen Aufstieg — man soll weniger steigen als vielmehr hinaufwandeln können — und größte Weiträumigkeit, die Vorbedingung für Luft und Licht. Statt in zwei, wird jetzt die Treppe lieber in vier Richtungen um einen Lichtschacht oder ein Vestibül herumgeführt, die monumentale Ausbildung der frühern Wendeltreppen, die im 17. Jahrhundert in Abgang zu kommen scheinen. (Schloß Caprarola, Quirinal, Pal. Barberini.) Das 18. Jahrhundert schuf die herrlichsten Treppenhäuser. Palazzo Corsini: Zwei Treppenarme führen parallel zu einem Podest und von diesem aus zum Vorsaal empor, von allen Seiten Licht empfangend. Im Schloß Caserta, wo die Treppe je nur einen Arm enthält, ist dieser so breit, der Treppenabsatz nebst den Wandungen so reich dekoriert, daß das Treppenhaus zum Festsaal wird, der nicht hinter den andern Räumen zurücksteht. Das Muster des Treppenhauses auf beschränktem Platze bietet Palazzo Braschi.[4]) Auf allen vier Seiten des breiten Lichtschachts angelegt, wird es nicht allein durch große Fenster, sondern durch eine Kuppel erleuchtet;

Frieses (zwischen Architrav und Giebelbasis) ausbuchtet; die Materie soll von der Last gepreßt und gequetscht werden. Tf. 24, 25, II. Teil Tf. 12. Die Säulenschäfte zerfallen in 3 Zonen, die sich mittelst des Korbgeflechts, schräger und vertikaler Kanelüren voneinander unterscheiden. Gewundene Säulen kennt Serlio keine.

[1]) Ferrerio, II. 51.

[2]) Ähnlich bei einem Portal des Palazzo del Grillo, bei dessen Anblick man sich an die Altäre erinnert fühlt, besonders wegen der seitlich angebrachten Statuen und der Giebelfiguren. Die Dekoration der 4 Säulen bilden Weinranken in flachem Relief. Photogr. Moscioni Nr. 20731.

[3]) Gurlitt, p. 253.

[4]) Letarouilly, Tf. 196 und 197.

die leichten Bogen, welche den Treppenlauf begleiten, ruhen auf schlanken Säulen. Die Form der Baluster jedoch (s. o.) sowie die Profile nebst der Marmorausstattung geben zu verstehen, daß die Atmosphäre eine sehr kühle und zeremonielle ist.

Bekannte Ursachen haben die Kunsthistorie leider bis jetzt daran verhindert, ihre Forschungen auch auf die Innenausstattung der Paläste und Villen zu richten, womit natürlich eine systematische Durcharbeitung der Privatarchive Hand in Hand gehen müßte. Die Geschichte des Barockstils erhielte dadurch eine eminent wichtige und dringend notwendige Ergänzung.

6. Der Villenbau.

Nicht so reich wie für das 16. und das erste Drittel des 17. Jahrhunderts, stellt sich das Material für die Folgezeit dar. Die Villae rusticae kommen aus der Mode, da sich der Adel in der Stadt konzentriert. Von den Villae suburbanae haben nur wenige die Zerstörungswut der Neuzeit überdauern dürfen, so daß ältere Aufnahmen allein die Kenntnis davon vermitteln (und zwar vielfach in einer Weise, die Vorsicht in der Beurteilung anrät), und von den wenigen ist eine seit Jahren durch unnatürliche Verhältnisse unzugänglich gemacht.

a) Die Gesamtanlage.

Die Villa rustica unterschied sich von der suburbana von vornherein durch ihre größere Gebundenheit, was sich dadurch erklärte, daß sie sich stets an einen Berghang anlehnte, wobei die Kaskade selbstredend die Hauptachse angab (s. o.). Andere Wasserläufe bezeichneten gelegentlich die ihr untergeordneten Querachsen, die dem Ganzen den Wert anmutigster Mannigfaltigkeit, aber nach festen Gesetzen geordnet, gaben. (Villa d' Este bei Tivoli.)[1] Dieses Moment fiel bei der Villa suburbana weg. Das Kasino Pio[2] im Garten des Vatikans ist ohne Rücksicht auf den Palast angelegt als ein Ort, wo man fern von allem Zeremoniellen in kurzen Augenblicken der Ruhe das Dasein genießt. Villa di Papa Giulio[3] schließt Garten und Wasserwerke in ihren Hof ein.) Villa Borg

---

[1] Percier und Fontaine, Tf. 58. Die Hauptachse geht von einer Loggia aus, welche hauptsächlich wegen des steilen Berghanges errichtet wurde.

[2] Ders., Tf. 36.

[3] Ders., Tf. 46. Willich, Vignola, Tf. 5.

hese[1]) aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts (von Giovanni Vasanzio für den Kardinal Scipio Borghese), gehört zu einem Park, der sich weithin über hügeliges Terrain ausdehnt, so daß sie nur für ihre nächste Umgebung, Zufahrt und Garten, die Richtungen und Dimensionen diktiert, ganz ähnlich wie Villa Doria[2]) auf dem Janiculus, wo sich Kasino, Blumengarten und einige weitere Terrassen mit Wasserkünsten zu einer festen Gruppe inmitten des Parkes vereinigen, während sich nach Westen hin der Pineto, das Anzeichen der freien Naturauffassung, erstreckt. In höherem Maße als bisher ist die Landschaft als Teil des Gesamtbildes herangezogen. Nur Villa Montalto[3]) (für Sixtus V.) und Villa Barberini[4]) (1626) wiederholten — beide sind zerstört — durchgehend die genaue Achsenteilung, letztere deshalb, weil sie sich an einen Bergabhang lehnte. Ganz neue Gesichtspunkte bringt die Villa Albani,[5]) für welche gleichsam „der Boden neu geschaffen werden mußte", um in der Ebene vor Porta Salaria die Terrassen nicht zu entbehren. Die eine Achse ist die rein landschaftliche, der Blick verlor sich in der Ebene und traf zuletzt auf die Albanerberge, die andere, als die wichtige, geht vom Haupteingang auf das schloßähnliche Kasino zu und bestimmt dessen Richtung samt den angrenzenden für zahlreiche Antiken und einen weiten Raum berechneten Peristylien, nebst dem semicircolo, der halbrunden Säulenhalle, die sich dem Kasino gegenüber erhebt. Die beiden Achsen kreuzen sich in dem nach allen geometrischen Regeln disponierten Garten dazwischen. „Für einen Garten von verhältnismäßig bescheidenem Umfang, wo Gebäude und Säulengänge überall aus der Nähe ihren Einfluß übten, ja der eigentlich für Aufstellung plastischer Monumente geschaffen war, wäre ein anderer Stil kaum vernünftig gewesen."[6]) Seit Villa Lante[7]) bei Bagnaja, hatte sich der Blumengarten gleichsam ausgeschlossen gesehen; von hohen Mauern umschlossen, fristete er ein abgeschlossenes, kaum beachtetes Sonderdasein. (Villa

---

[1]) Percier und Fontaine, Tf. 21. Die Anlage richtet sich trotzdem vollständig nach lauter Geraden.

[2]) Ders., Tf. 14. De Rubeis, Villa Pamfilia eiusque Palatium, Camillo Pamfili gewidmet. Ders., Villa Pamfilicum suis prospectibus, statuae, fontes etc. formis. Romae.

[3]) Ders., Tf. 33. Hier unter dem Namen Villa Negroni aufgeführt.

[4]) Ders., Tf. 19.

[5]) Ders., Tf. 2 und 3. Justi, Winckelmann II, p. 289 ff.

[6]) Justi, Winckelmann II, p. 291.

[7]) Percier und Fontaine, Tf. 67.

Mondragone in Frascati.)[1]) Der Bauherr von Villa Doria hat ihn rehabilitiert, ihn wie einen bunten Teppich zu Füßen des zierlichen Kasinos ausgebreitet, immerhin noch als giardino segreto, dem Besucher zunächst unsichtbar.

b) Das Kasino.

α) Der Grundplan. Die Zahl der Räume ist eine beschränkte, nur für vorübergehenden Aufenthalt berechnete, soll aber trotzdem alle Annehmlichkeiten enthalten; immerhin ist sie in einzelnen Villen eine recht ansehnliche, zumal da, wo auch der Zweck eines Museums Rücksicht verlangte, und verteilt sich auf zwei Geschosse. Schon Leon Battista Alberti hatte für den Bau der Villa suburbana ein recht ausführliches Programm aufgestellt: Räume von verschiedener Größe und Form, alle luftig und hell und durch einen Verbindungsgang kommunizierend,[2]) aber in einem einzigen Geschoß vereinigt. Villa Medici zeigt, der Lage am Abhang des Berges gemäß, zwei Vestibüle, das eine für die Stadtseite, das andere für den Garten. Hinsichtlich der Raumdisponierung enthält Villa Borghese in der Tiefenachse zwei große Säle, wohl auch ursprünglich zur Aufnahme der zahlreichen Antiken bestimmt. Die Forderung, die Zimmer seien um einen zentralen Mittelraum, am besten um eine Kuppelrotunde zu gruppieren, die Serlio, Scamozzi und Palladio äußern, findet in der römischen Villenarchitektur erst bei der Villa Doria Verwirklichung.[3]) Der Grundriß entspricht in weitgehendem Maße demjenigen, den Palladio für eine Villa entworfen hat, und erweckt sofort die Erinnerung an Villa rotonda bei Vicenza, nur daß sich bei Villa Doria der Kuppelsaal nach außen durch ein drittes turmartiges Geschoß Geltung verschafft.

Wo man sich in der ersten Periode des Barockstils zur Anlegung eines Mitteltrakts mit Flügeln entschließt, präsentiert sich der Bau unter

---

[1]) Percier und Fontaine, Tf. 52.

[2]) Mitgeteilt von Burckhardt, Renaissance, p. 248.

[3]) Percier und Fontaine, Tf. 14. — Ganz vereinzelt steht Villa d'Este in Tivoli (1550—1569) mit ihrer Verbindung von toskanischem Säulenbau mit römischer Mehrheit der Geschosse. B. Patzak, Villa d'Este in Tivoli, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 17, 1906, p. 51 und 117. Möglicherweise spielte hier wie in Caprarola auch der Gedanke des Schloß- bzw. Palastbaues mit.

Als frühestes Beispiel dürfen 2 Entwürfe des alten Giuliano da S. Gallo genannt werden, die als Mittelpunkt einer Palastanlage einen achteckigen, mit Kuppel zu überwölbenden Raum vorsehen. (Die Architektur der Renaissance in Toskana. V. Biographie des genannten Architekten, p. 16, Abb. 15 und 17.)

Verzicht auf die wohligen Proportionen der Farnesina als geschlossener, abweisender Steinwürfel, als eine gebundene Masse. (Villa Taverna[1]) in Frascati, Villa Borghese in Rom.)[2]) Die zweite Periode mildert den Ernst und kehrt vielfach zu einer der Renaissance verwandten Anlage zurück; man sah ein, daß nur sie allen Erfordernissen des heitern sorglosen Landlebens gerecht zu werden verstand. Villa Doria, auf viereckigem Grundriß errichtet, greift mit einem Risalit nach der Gartenseite hin aus.[3]) Villa Sacchetti[4]) schloß einst mit einem Mittelbau und zwei durch Kurven anschließenden Flügeln ein breiten Prospekt ab. Der Mitteltrakt enthielt eine große, von ruhigen Flächen eingefaßte Nische, die unverkennbare Kopie nach Bramantes Nicchione im belvederischen Garten.[5])

β) Die Außenansicht. Darin schuf die zweite Phase des Barockstils etwas prinzipiell Neues gegenüber der früheren, daß sie, vielleicht in bewußter Anlehnung an die Hochrenaissance, alle Außenseiten gleichmäßig durchdekorierte. Das Kasino war jetzt nach allen Richtungen Schaustück. Die Pracht der Ausstattung sollte nicht mehr ausschließlicher Genuß des Hausherren, und als solcher den Blicken der Außenwelt entzogen bleiben, sondern ähnlich wie im Palastbau das Spiegelbild des Innern abgeben. Villa Borghese repräsentierte ein Übergangsstadium, so lange ihr der zahlreiche Schmuck an Reliefs und Büsten noch belassen war, über den sich spätere Kritiker ungünstig äußerten.[6]) Das Wenige, was jetzt noch die Fronte ziert, führt leicht zu einem falschen Schluß über die Stellung des Baues. Er war darin über die allerdings viel ältere Villa Medici mit ihrer streng durchgeführten Unterscheidung zwischen schroff abweisender kahler Stadtfronte und einer Gartenseite mit sprudelndem Reichtum an antiken, ohne Regelmäßigkeit verteilten Reliefs bedeutend hinausgegangen. Villa Doria[7]), Taf. XXIa, zeigt einen solchen

[1]) Percier und Fontaine, Tf. 56.

[2]) Wölfflin, op. cit. Tf. 16.

[3]) Percier und Fontaine, Tf. 16.

[4]) Ders., Tf. 39 bis.

[5]) Villa Bolognetti zeigte, wahrscheinlich durch Terrainverhältnisse bedingt, einen ganz außergewöhnlichen Grundriß. Percier und Fontaine, Tf. 50.

[6]) Ders., Tf. 24. Milizia II, p. 160: „piuttosto di buona pianta, ma tanto straccaricato per tutto l'esteriore di bassirilievi e di statue, che non si sa dove fissar l'occhio; e fa ben conoscere, che il Vasanzio era stato artefice di que' ricchi studioli d'ebano, e d'avorio pieni di ciafrugli, che un tempo tanto piacevano". Ein ausgedehnter Schmuck antiker Reliefs war auch, wie die zahlreichen Löcher in der Mauer beweisen, für Villa d'Este in Tivoli vorgesehen, kam jedoch nicht zur Ausführung. B. Patzak, Villa d'Este in Tivoli. Zeitschrift für bild. Kunst. N. F. 17, p. 59.

[7]) Percier und Fontaine, Tf. 16.

Aufwand an Pilastern, Reliefs, Büsten, daß sie weit über das Maß hinausgeht, das sich die Renaissance gestattete. Der Bau präsentiert sich wie das kostbarste Schmuckstück eines vornehmen Innenraums. Auf drei Fluchtseiten sind die äußersten Fensterachsen als besondere Flankenteile durch Pilasterbündel abgetrennt, (die Geschoßteilung ist durchgeführt), auf der Gartenseite dagegen heben sich die drei mittleren Achsen, wie oben bemerkt wurde, als Risalit heraus. Auf den Seitenfluchten rücken die Fenster gegen die Mitte hin etwas näher zusammen. (Pal. Chigi an Piazza Colonna.) Das zweite Geschoß zeichnet sich als Nobelgeschoß vor dem ersten durch reichere Verwendung von Reliefs aus. Ungenügend erscheint die Bekrönung der Ecken und Statuen; wo solche dekorativen Wert beanspruchen dürfen, müssen sie in ganzen Reihen aufrücken (Kolonnaden). Algardi glaubte vielleicht mit all den zierlichen Einzelheiten genau im Geiste der Renaissance schöpferisch gewirkt zu haben; bekanntlich trug seine Kunst wenig selbständigen, stark retrospektiven Charakter.[1])

Den Anblick der Villa Albani, Taf. XXIb, erhielt erst derjenige, welcher durch das Tor in die halbkreisförmige Säulenhalle eingetreten war. In der Richtung der Hauptachse erhob sich vor ihm das zweigeschossige Kasino, unten als Halle mit dem Palladiomotiv geöffnet (vgl. Villa Mondragone in Frascati). Mit seitlich anschließenden Peristylien dehnte es sich als majestätische Schloßfront in die Weite hin aus. Die Antiken auf dem Rande der flachen Rampe und der Terrasse sagten, daß man in ein Museum eintrete, und wer den Blick nach den seitlichen Hallen gehen ließ, ahnte, daß es sich um eine Sammlung großen Stils handelte.

Der Vergleich mit den Kapitolspalästen liegt nahe; aber kaum, daß irgendwo der tiefgreifende Unterschied zwischen Barock und Klassizismus stärker zutage träte als hier. Villa Albani dehnt sich mit neun Achsen aus, jene mit sieben; sie erscheinen aber doch niedrig, weil das obere Geschoß so schwer auf dem niedrigen unteren lastet, daß die Säulen an die Wände gedrückt werden. Die Kolossalordnung der Pilaster hält das Ganze in festem Verband; den Eindruck vervollständigt die hohe Attika. Bei Villa Albani dürfte das Verhältnis der Höhe zur Gesamt-

[1]) Vielleicht sollte ein Werk im Stil von Ligorios Casino Pio im Vatikanischen Garten entstehen; dabei vergaß man jedoch, daß die Reliefs an diesem auf kleinerem Raum vereinigt und in weitergehendem Maße als Flächenfüllung verwendet waren, sie daher eine dekorative Wirkung auszuüben vermochten, welche der Villa Doria abgehen mußte; ihr Schmuck ist zu schematisch, zu regelmäßig.

breite ungefähr dasselbe sein; denn die Höhenproportionen werden, vorab im Erdgeschoß, stärker betont; leicht und frei erhebt sich das Ganze, in schönen Rundbogen, die auf Freisäulen fußen, öffnet sich die Halle, und die Quaderung der Pilaster bringt ein neues Leichtigkeitsmoment hinzu. Das Obergeschoß ist niedriger gehalten, die durch Pilaster getrennten Kompartimente sind durch Fenster gegliedert, die sich mit der Reliefverzierung darüber leicht und wohlig dem Raum einfügen. Das Gebälk lastet nicht, sondern schließt ab. Die bekrönenden Statuen, dichter gereiht als bei den Kapitolpalästen, enthalten einen viel stärkern Akzent für das Ensemble, als jene. (Vgl. St. Peter und Lateran.) Dort verrät die schwere und wuchtige Formbehandlung das Gären und Ringen der Materie, bei Villa Albani ahmt sie wohl die Leichtigkeit der Renaissance nach[1]) — und der Betrug gelingt am ungeübten Auge — aber persönliches Leben suchen wir umsonst in den ganz korrekten Geraden, den steifen Giebeln und Guirlanden.

Dadurch, daß der Kardinal Albani die höchsten Ansprüche, die man an einen Villenbau und die höchsten, fast idealen, die man an ein Museum stellen darf, vereinte, ließ er ein Werk von ganz einzigartigem Charakter entstehen, bezeichnete damit aber auch das Ende des römischen Villenbaues, der sich der ländlichen Heiterkeit und Unbefangenheit, der selbstverständlichen Prachtentfaltung nach außen hin begab, um sich mit dem kühl repräsentativen Schloßbau des 18. Jahrhunderts zu vereinigen. Das nächste bedeutendste Werk, das auf diesem Gebiet auf italienischem Boden entstand, war das Königsschloß von Caserta.

---

[1]) Justi, op. cit. II, p. 329, bezeugt, daß im 18. Jahrhundert, zur Zeit der Erbauung der Villa Albani, die Architekturtheoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts, Alberti und Serlio, studiert wurden. „Man verließ während des Baues anfangs befolgte Formen und versuchte sich dem Cinquecento zu nähern."

Schluß.

Für eine Geschichte des Barockstils, vorab des italienischen, wird Rom stets den Mittelpunkt zu bilden haben und zwar als Italiens Großstadt in intellektueller und politischer Beziehung; schon das Altertum hatte Rom das Privilegium dazu verliehen, und nach dem Verfall des Mittelalters hob sich die Stadt nicht erst unter Paul III., sondern schon im 15. Jahrhundert zu ihrer imponierenden Größe empor, die sie bis zum Zusammenbruch der päpstlichen Herrschaft zu behaupten wußte.

Die Forschung wird jetzt nicht länger säumen dürfen, der Ausbreitung des römischen Barocks in Italien selbst nachzugehen und damit das bisher Geleistete zu ergänzen, wofür ja ganz Norditalien ein überreiches Arbeitsfeld darbietet. Es wird zu untersuchen sein, wie sich die Lombardei, die Emilia und Venezien, wie sich dann ferner Toskana und Umbrien mit den römischen Tendenzen auseinandersetzten, in wieweit sie Berninis malerischen Stil aufnahmen oder sich abweisend gegen ihn verhielten. Für Rom selbst ist noch die große Frage im Einzelnen zu untersuchen, bis zu welchem Grade es im 18. Jahrhundert empfangend war, und welchen Einflüssen gegenüber es sich am zugänglichsten verhielt, ob die Stilwandlung zum Klassizismus zum größeren Teil lokal oder auf Einwirkung von außen zurückzuführen sei.

Das Königreich Neapel und Sizilien sind gleichsam noch unbekanntes Feld, obschon das Schloß Caserta deutlich genug dazu auffordern sollte, auch dieses Gebiet zu betreten. Mag hier auch ein Palladio und Bernini fehlen, so darf der Wissenschaft die Kenntnis des Durchsetzungsprozesses uralt eingewurzelter Traditionen mit neuen Gedanken, der teils freudigen und fast uneingeschränkten, teils aber wieder recht zögernden Aufnahme des Neuen, nicht länger versagt bleiben. Daß es sich hier wieder um ganz andere Spielarten des Barocks handelt, sagen die Monumente von Lecce und die Sakralbauten von Palermo. Schließlich gehen im 18. Jahrhundert verbindende Fäden über Rom hinweg von den Alpen zum Ätna und umgekehrt. Alle diese nunmehr unentbehrlichen Einzelforschungen sollen den großen Bau der Geistesgeschichte aller Zeiten und Völker aufrichten und, so weit möglich, vervollständigen helfen.

Der Verfasser bedauert lebhaft, daß er die neu erschienenen Werke von A. E. Brinckmann, Platz und Monument, und von F. Burger, Die Villen des Andrea Palladio, nicht mehr, den Aufsatz von H. Voß, Berninis Fontänen, im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXXI, nur noch zu einigen Berichtigungen benützen konnte.

Anhang.

Exkurs I.

Giovanni Battista Piranesi und sein Dekorationsstil. Die Stilprinzipien, die er in seinem Tafelband, betitelt „Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizij desunte dall' architettura Egizia, Etrusca e Greca con un ragionamento apologetico in difesa dell' architettura egizia e toscana. In Roma 1769" darlegte, dokumentieren eine wahre Manie, die alte Kunst förmlich auszubeuten, das antiquarische Interesse dieser Zeit ad absurdum zu treiben. Piranesi ist naiv genug, zu gestehen, daß er die antiken Kunstwerke für die moderne Kunst verwenden, d. h. ausnützen möchte, da jene nicht ausschließlich für die Gelehrten da seien. (!) Wie wahllos und ohne Verständnis für Stilprinzipien er seine Motive zusammenstoppelt, geht schon aus dem Titel hervor. Aus seiner Apologie der ägyptischen Kunst ist auch der Grund zu ihrer so häufigen Verwendung ersichtlich (Einleitung, p. 13). „Vi veggo non già, come altri pretende degli utili sforzi per ritrarvi la bella natura, ma si bene modificate, e corrette coteste naturali bellezze; cioè ridotte a tante altre artificiose, e più adattate all' architettura. Vi osservo non trascurata, ma bensì tolta alle figure umane, e ad altri animali l'elasticità, che essi anno per natura, e ciò perchè corrispondano, come ho pur detto, a quella sì maestosa, e sì grave architettura che fu propria degli Egizii." In seinen dekorativen Entwürfen beansprucht Piranesi denselben Reichtum, wie ihn das 17. Jahrhundert produziert hatte, und der Eindruck wäre noch viel unruhiger, hätte er nicht alles in die starre Linie gebannt; seine schlaffen und magern Guirlanden haben weder mit der Antike noch mit der Renaissance etwas gemein. Die „ägyptischen" Kamine wird man nur als geistlose Phantastereien, als verständnislose Kompilation heterogener Bestandteile zu einem völlig fremdartigen Zwecke beurteilen können. Keinem einzigen seiner Entwürfe liegt architektonischer Sinn zugrunde. Alle diejenigen Motive, welche der Zeichnung lebendige Frische zu verleihen vermöchten, wie renaissancemäßig aufgebaute Kandelaber, Akanthusgeranke im Stile der Antike, Karyatiden, sind so viel wie möglich unterdrückt, und wo Piranesi zu den letzteren greift, gibt er sie in unleidlichster Form, nämlich als beliebig auseinander gezerrte Gestalten. Die Akanthusranke faßt er als mechanisch bewegte Linie auf, für das Blatt als lebendigen Organismus fehlt ihm das Verständnis. Die üppigen Füllhörner der Renaissance ersetzen magere Fackeln (so auch an den Kapitellen der Prioratskirche). Meist verwischt er durch widersinnige Verteilung der Dekoration die architektonischen Linien, zergliedert

die tragenden Vertikalen in ungleichwertige Bestandteile, und wo er einen Übergang zwischen den Vertikalen und dem horizontalen Gebälk sucht, gestaltet er ihn so unarchitektonisch wie möglich. Bei einzelnen Entwürfen wird man sich angesichts der verwirrenden Masse von Einzelheiten des Unterschiedes zwischen Träger und Last vollends nicht mehr bewußt. Für seinen antik sein sollenden Kleinkram entlehnt er Friese mit Schiffgeräten, Bukranien, Jupiter-Ammonköpfe, komische und tragische Masken, heraldisch komponierte Greife mit Akanthus, Gemmen, Münzen, und zwar in einer Art der Verwendung, die sich nur die lombardische Frührenaissance gestattete, wobei sie aber wenigstens das Motiv als Plaketten monumentalen Stils auffaßte. Er stoppelt ferner zusammen: antike Trinkgefäße in Form eines Kuhkopfes oder Bechers, Mäander, Kriegerköpfe, Genien, die aber weit mehr das Gepräge Canovas als das der Antike tragen; Delphine mit einer Art Palmetten kombiniert, Friese mit Niken und Trophäen. Wenn Piranesi antike Gebälkstücke zu einem Bildrahmen für einen Kamin benutzte, so ist leicht zu verstehen, daß er in seinen „ägyptischen Entwürfen" am allerunleidlichsten wirkt. Ein Halsgeschmeide wird größer dargestellt als menschliche Figuren, als Obelisken, Sphinxen und Pyramiden (Tf. 10). Mumiensärge fungieren als Stützen eines Friesstücks; Hieroglyphentafeln, Papyrusrollen, Teile von Götterstatuen werden wie zu einem Teppichmuster zusammengeordnet, die unvereinbarsten Dinge in reinlich geometrischer Zeichnung (Tf. 21, 26, 28, 36). Natürlich darf auch der Apisstier nicht fehlen. Im egyptischen Stil hat Piranesi das englische Kaffehaus in Rom ausgemalt. Weinlig, I. p. 17. — Piranesis unvergängliche Meisterschaft und sein unverlierbares Prestige liegt nicht in diesem absurden Mischmasch, sondern in seinen römischen Veduten, in denen seine Nadel allen Feinheiten einer raffiniert malerischen Auffassung gerecht zu werden versteht. „Der Künstler sah die Ruinen, wie Goethe sagen würde, ‚mit großen Augen'; auch das Unbedeutende, durch die Umgebung Entstellte, Geschändete erscheint in seiner Darstellung eindrucksvoll, auch in der Zerstörung jeder Zoll königlich wie Lear im Bettlerkleide." (Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, p. 6.)

Die größte Bedeutung für die römische Architekturgeschichte beansprucht Piranesi aber in den baulichen Entwürfen, die unter dem Titel „Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità inventate, ed incise da Giambattista Piranesi, architetto veneziano, raccolte da Giov. Bouchard, in Roma MDCCL" veröffentlicht sind. Die Idee, welche den Entwürfen zugrunde liegt, ist stets die Großartigkeit spätantiker Bauten, seien es Tempel wie das Pantheon, große Hallen, Fora, Meerhäfen, oder Kaisergräber; die Formen sind die des geläuterten, renaissancemäßigen Barockstils. In die antike Raumkomposition lebte sich Piranesi, so gut es ging, durch sein fleißiges Kopieren fast aller alten Monumente von Rom und Umgebung ein; daß aber seine Vorstellungen vom ursprünglichen Zustand der Denkmäler recht phantastische waren, ist begreiflich; Piranesi war nicht Forscher, sondern Künstler. Wenn er einmal mit dem Grabstichel verewigte, wie er sich ein antikes Kapitol dachte, so fiel der Plan so großartig aus, wie er einheitlich nie und nimmer hätte ausgeführt werden können. Piranesi mag wohl den Umfang und Denkmälerreichtum von Palatin und Forum vor Augen gehabt haben, allein er vergaß, daß Jahrhunderte ihre Beiträge dazu gespendet hatten; selbst die Kaiserfora, welche ja der Idee nach dem Plan Piranesis durchaus entsprechen, blieben weit hinter seinen Entwürfen zurück, ganz abgesehen davon, daß man in Wirklichkeit mit dem Platz kaum so verschwenderisch umging, wie es der Künstler auf seinen

Entwürfen tun darf. — Das Innere einer Tempelcella ist für Piranesi eine Renaissancebasilika mit unendlicher Perspektive. Reichtum des Raumbildes in allen Dimensionen, ein Aufbau, der durch Klarheit und Einfachheit groß wirkt, ein Schönheitsgefühl, das sich in jeder Linie ausdrücken soll, dies mag als Charakteristikum für seine Hallen, Höfe, Tempel, gelten. Dabei gruppiert Piranesi viel malerischer, d. h. ohne die theatermäßige Symmetrie Pozzos; er stellt die Bauteile so, daß Durch- und Ausblicke nach allen Seiten die ungeheuern Räume mehr ahnen lassen als wirklich zeigen, wobei oft der Lichtführung noch eine wichtige Rolle zugewiesen ist. Im Gegensatz zu Pozzo will Piranesi den Aufbau nicht mit Details überladen. Der sprudelnden Redseligkeit des Jesuitenpaters, seinem Schwulst und seinen Phrasen, seinem phantastischen, theatralischen Pomp setzt er eine äußerst gediegene, ausgefeilte, rhetorisch geschulte Sprache entgegen, die sich ihrer Wirkung wohl bewußt ist, aber dieselbe in schönem Satzbau, klarer Gedankenfolge und einzelnen geistreichen Pointen sucht. Pozzo gibt viel und wiederholt sich oft, Piranesi weiß mit seinem Vorrat haushälterisch umzugehen und wiederholt sich daher selten. Schon das eine Moment gibt seinen Entwürfen einen gewissen Vorzug, daß er sich z. T. an Bestehendes anlehnt; man erkennt die Gewölbe von St. Peter, die Rotunde des Pantheons, den römischen Rundtempel; für seine Kaisergräber haben selbstredend die Mausoleen des Augustus und Hadrian als Vorbild gedient. Alle seine Bauten haben freilich zur menschlichen Staffage den Maßstab des St. Peter, aber bei Pozzos Entwürfen hören alle Beziehungen auf.

In den zahlreichen Werken des bis anhin zu wenig gekannten und gewürdigten Piranesi vereinigen sich gleichsam die verschiedenartigsten Tendenzen seiner Zeit: der Barockstil in seiner schönsten Entfaltung, das leidenschaftliche Interesse an der Antike, das die Vorstufe zur wissenschaftlichen Erforschung in spätern Epochen bildet, das den Künstler nicht allein dazu trieb, die Monumente mit der Radiernadel zu verewigen, sondern das auch in all seinen architektonischen Entwürfen eine maßgebende Rolle spielt. Er gehört aber nicht allein zu den großen Architekten; er setzt auch die Richtung der Maler Caravaggio und Salvator Rosa fort, in seinen unheimlichen Gefängnissen, in Landschaften mit Ruinen, Gestrüpp, Bettlern. Er wurde nicht müde, antike Fragmente: Gebälkstücke, Sarkophage, Kandelaber zu kopieren; aber er repräsentiert auch den falschen, verkehrten Antiquitätentrieb, und wo er sich von diesem verleiten ließ, wo er glaubte, alles und jedes vereinigen zu dürfen, da konnten aus seiner Hand nur wertlose, ungenießbare Machwerke hervorgehen.

Von den architektonischen Entwürfen gibt Hirths Formenschatz einige Proben. 1879 Nr. 45 und 46. 1880 Nr. 60. 1884 Nr. 106 und 107.

Exkurs II.

Zu den Kunstanschauungen des Klassizismus. (Vgl. dazu die sehr interessante Studie von Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts, von Winckelmann bis Wackenroder. Palaestra XXVI Berlin 1904.) Die verschiedenen Arten, in denen sich im ausgehenden 18. Jahrhundert Reisende, Deutsche sowohl als Franzosen, über römische Monumente, antike wie barocke und moderne äußern, ist wichtig und interessant genug, um im Zusammen-

hang eines Themas, das sich mit den Urteilen der Klassizisten befaßt, eine Stelle zu finden; da sich aber die bezeichnendsten Urteile vorzugsweise auf Plastik und Malerei beziehen, die Architektur dagegen mehr zurücktritt, und da sich ferner die auf sie bezüglichen Bemerkungen prinzipiell nicht von denen Milizias bzw. Magnans unterscheiden, so konnten diese Erörterungen nicht wohl im Text Aufnahme finden. Mögen sie auch in der bescheidenen Form des Exkurses beachtet und als Bausteine zu einem großen Ganzen gewertet werden. — Es handelt sich um folgende Werke: M. Cochin, Voyage d'Italie. Paris 1769. L'Abbé Coyer, Voyages d'Italie et de Hollande. Paris 1775. I. J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien. Leipzig 1778. II. Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786—1788, in Briefen von Karl Philipp Moritz. Berlin 1792. I—III. (vgl. H. Stöcker op. cit. p. 35). Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst. I—III. 2. Aufl. Leipzig 1798. (Über Ramdohr vgl. Otto Harnack, Deutsches Leben in Rom, p. 93 f.) Innerhalb der klassizistischen Literatur nimmt der Bildhauer und Schriftsteller Falconet eine höchst bemerkenswerte Sonderstellung ein. (Vgl. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—1791, von Edmund Hildebrandt. Straßburg 1908. Für unsere Erörterungen kommt mehr der 2. Teil, Falconets Schriften, p. 89 ff. in Betracht.) Über Heinse vgl. K. D. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Palaestra XXI. Berlin 1901.

In der deutschen Kunstschriftstellerei des 18. Jahrhunderts macht sich, anscheinend in einem gewissen Gegensatz zu der französischen ein ausgesprochen künstlerisch-ethisches Moment geltend; vgl. zu diesem Punkt: Max Dessoir, Karl Philipp Moritz als Ästhetiker. Berlin 1889, p. 3 f. Winckelmann ist der Wortführer; denn als Korrektur seiner Interpretation der Laokoongruppe hat Lessing seine Abhandlung geschrieben. „Einfalt und stille Größe" bildeten für Generationen das Schlagwort zur Beurteilung antiker Werke, wobei man kaum zwischen griechischen und römischen unterschied. „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele." (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke.) Damit diese große Seele zum Ausdruck gelange, muß der Körper in Ruhe sein. Gedanken u. s. f. § 83: „Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Charakter der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stande der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustande. Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften: groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe." Und ähnlich sagt Winckelmann in der Abhandlung: „Von der Grazie in den Werken der Kunst" § 1. Die Grazie ist das vernünftig Gefällige. — In der Einfalt und in der Stille der Seele wirket sie, und wird durch ein wildes Feuer und in aufgebrachten Neigungen verdunkelt " Von Winckelmann fühlte sich auch Füssli inspiriert, wenn er an der Niobe den würdevoll, gehalten ertragenen Schmerz bewundert und ausruft: „Steh still, Wanderer! — nimm wahr die ernste Grazie auf ihrem Gesicht, die unnachahmliche Einfalt in den scharfen Formen der Köpfe ihrer Töchter" (zit. bei Justi, Winckelmann II, p. 18). Die künstlerisch-ethische Betrachtungsweise wird natürlich auch

auf die Werke der Renaissance und des Barockstils angewendet, und dabei ist es von höchstem Interesse, zu verfolgen, wie weit die Urteile in der literarisch so überaus produktiven Periode auseinander gehen Für Winckelmann steht Raffael auf gleicher Höhe wie die Alten. § 88 f. Einfalt und stille Größe machen das Wesen der griechischen Statuen und griechischen Schriften aus der besten Zeit und machen auch die vorzügliche Größe Raffaels aus. „Eine so schöne Seele wie die seinige war in einem so schönen Körper wurde erfordert, den wahren Charakter der Alten in neuern Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken." Im Attilafresco findet der Apologet so viel Ruhe und Stille, daß ihn die Apostel sogar an Homers Zeus gemahnen, der mit dem Wink der Augenlider den Olymp erschüttert, und ähnlich sucht er in der Sixtinischen Madonna den für ihn so unentbehrlichen Einklang zwischen Form und Seele zu konstruieren; der springende Punkt seiner Analyse ist auch hier das ethische Moment. „Sehet die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich mit einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur." Und Heinse findet die Madonna di Foligno eine „echt griechische Arbeit" (Jessen, p. 131). Der Klassizismus, der deutsche namentlich, aber auch der französische, englische und italienische, haben Raffaels Bedeutung der Welt aufs Neue zum Bewußtsein gebracht, aber zugleich auch die für den Anfang des 19. Jahrhunderts so typische Vergötterung des Urbinaten inauguriert. (Vgl. Hermann Grimm, Das Leben Raphaels, Berlin 1872, Einleitung, und Otto Harnarck, Deutsches Kunstleben in Rom, p. 55 und 64 f.) Raffael und Michelangelo verhalten sich innerhalb der Kunst der italienischen Hochrenaissance antipodisch zueinander; dem entspricht auch ihre Wertschätzung bei den Klassizisten. Raffael gilt als der Inbegriff von Reinheit; Michelangelos Werke sind zum mindesten unverständlich. Der einzige, der seine Bedeutung zu erkennen und darzustellen versucht, ist Ramdohr (I, p. 176 ff.). Aber sein zusammenfassendes Urteil läßt doch merken, daß die Klassizisten bei der Betrachtung seiner Werke — wenn sie sich überhaupt die Mühe dazu nahmen — meist nicht auf ihre Rechnung gekommen sind. „Er besaß bei einer brennenden Einbildungskraft und einem schnellen durchdringenden Witz ein Herz, dem Begriffe von Schönheit und sanfte Grazie fern waren. — Unsere Seele wird bei dem Anblick seiner Werke erschüttert, unsere Einbildungskraft beschäftigt, aber unser Herz bleibt ungerührt." Die Figuren Gott-Vaters an der Decke der sixtinischen Kapelle haben für Ramdohr „durchaus den zurückstoßenden Ernst, der sich mehr für einen Zauberer als den Weltregierer paßt" (I, p. 182). Die schärfsten Urteile mußte sich anscheinend der Moses gefallen lassen. Milizia meint: „Moses sitzt da, wie einer, der zu nichts Lust hat. Der Kopf schneidet man ihm den Riesenbart ab, ist ein Satyrkopf mit Schweinshaaren. So wie er ist, ist er ein fürchterlicher Bluthund, gekleidet wie ein Bäcker, schlecht hingesetzt, müßig. Charakterisiert man so einen Gesetzgeber, der mit Gott auf Du und Du steht?" (zit. bei H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen I, p. 196; Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom erwähnt p. 49, der Minister von Heinitz habe sich sehr unwillig darüber geäußert, daß die jungen Künstler an Michelangelos Jüngstem Gericht studierten.)

Nach obigen Ausführungen läßt sich leicht erraten, in welchem Ton einige Moralästhetiker des Klassizismus über Bernini und die Kunst des 17. Jahrhunderts urteilten. Von dem natürlichen Recht, über die unmittelbar vorangegangene Epoche

abzuurteilen, wird so ausgiebig Gebrauch gemacht, daß auch unsere Gegenwart entsprechende Vergleichspunkte bietet. Über die Grabmäler der Päpste in St. Peter äußert sich Moritz (I, p. 194) so: „Es läßt sich im ganzen nur darüber sagen, daß sie mehr durch überladenen Prunk das Auge blenden, als durch eine edle Simplizität das Herz zur sanften Teilnehmung und das Gemüt zu stillem Ernst bewegen." Allerdings ist gerade dieser Autor als etwas puritanischer Protestant leicht zu Tadel und absprechenden Urteilen über die Kunst des Katholizismus geneigt. Den David kann er sich nur als Herkules denken, und verurteilt deshalb die Statue Berninis; das Zusammenbeißen der Lippen sei eine widrige Gebärde und gebe dem Jüngling ein unedles und rohes Aussehen. „Er sieht eher einem phlegmatischen Taglöhner ähnlich, der die Axt aufhebt, um Holz zu spalten, als einem jungen Herkules, der den Löwen an seiner Brust erdrückt." Auch hierin erscheint Winckelmann als Wortführer. Wenn eine stille Seele aus den schönen Werken der Alten spricht, so zeige die Kunst der Gegenwart das wahre Gegenteil; das diesem entgegenstehende äußerste Ende sei der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. „Ihren Beifall verdienet nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein frechES Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heißen." Aus ähnlichen Grundsätzen heraus urteilt Ramdohr (III, p. 318 f.) über Berninis Theresenaltar: „Ausdruck der höchsten Empfindung von Wollust macht den Charakter der Figur der heiligen Theresia aus. Ihre Augen schließen sich halb schmachtend, und ihre Nerven sind erschlafft von übertriebener Spannung des Vergnügens. — Sie läßt sich zu allem gehen, was mit ihr vorgenommen werden kann. — In diesem gefährlichen Zustand naht sich ihr ein Engel mit grimassierender Süßlichkeit, sucht das Gewand von ihrer Brust abzuheben, und neckt sie mit dem Pfeile, der seine Hand bewaffnet. — Diese Gruppe hat der Künstler in eine Kapelle gestellt, durch deren in der Höhe angebrachtes Fenster der Tag durch gelbe Glasscheiben fällt, und das den Geheimnissen der Liebe so günstige matte Licht in der übrigens düstern Kapelle verbreitet. Beim Himmel! an diesem Orte möchte ich nicht beten. Eine Stunde hier, dürfte ich mit Emilia Galotti sagen, und welcher Tumult würde sich in meiner Seele erheben, den die Übungen der strengsten Andacht auszulöschen nicht imstande sein möchten. — Kurz! das ganze Werk gehört nicht in eine Kirche. In dem Boudoir eines Pariser Freudenmädchens, da würde es an seiner Stelle stehen." Heinses ganz ähnliches Urteil bei Jessen, op. cit. p. 113.

So leicht verständlich uns ein solches Urteil von seiten eines Deutschen sein mag, so eigentümlich berührt uns ein entsprechendes bei dem Franzosen Dupaty; es ist aber auch in einer Form abgefaßt, die beinahe am Ernst der Aussage zweifeln läßt: ‚Que ces âmes trop sensibles, qui craignent tout ce qui rappelle à l'amour, n'entrent jamais, à Rome, dans l'église de la victoire; elles y verraient la statue de sainte Thérèse, par le Bernin. Thérèse est à moitié couchée; tout son corps s'abandonne ... son regard, ses traits, sur-tout ses mains et ses pieds languissent ... Ma pensée commence à rougir; détournons la. (Der Leser fühlt sich unwillkürlich an Molières Tartuffe erinnert. Akt III, Szene 2.) Et on appelle cette église, l'église de la Victoire! Si quelque passion a troublé la paix de votre âme, allez à la fontaine de Moïse, et arrêtez-vous devant ces deux lions, qui reposent, ... et qui, de leur gueule entr'ouverte, laissent échapper deux ruisseaux sur le marbre. Le repos de ces lions vous calmera."

Ethische und formale Gesichtspunkte vermengen sich oft, wie aus obigem ersichtlich, in den Urteilen des Klassizismus; wie in moralischer, so hat die antike Kunst auch in künstlerischer Beziehung als Vorbild zu gelten, ja die Kunstschriftstellerei des 17. namentlich aber des 18. Jahrhunderts fühlt sich berufen, eine strenge Diktatur in dieser Hinsicht auszuüben. Winckelmann hat der Welt die alte Kunst gleichsam neu geschenkt; darf es ihm verübelt werden, wenn er als ihr bester Kenner jener Zeit ihre Bedeutung überschätzte, wenn er selbst eine Ästhetik inaugurierte, welche alles mit dem Maßstabe der Antike wertete? (H. Stöcker, op. cit. p. 28. Winckelmanns Einseitigkeit machte z. T. seine Größe aus. p. 43 und 44.) Der Barockstil hatte sich ausgelebt, namentlich in Italien, während die Franzosen den Auflösungsprozeß noch weiter zu führen verstanden, bis auch diese letzte Phase, das Rokoko, sein Spiel beendet hatte, um dem Klassizismus, der in Frankreich stets eine Begleiterscheinung gebildet hatte, das Feld zu räumen. Die Rückkehr zu Ruhe und Einfachheit war also psychologische Notwendigkeit, und Winckelmann hat völlig damit Ernst gemacht, sobald er die dorischen Tempel von Paestum gesehen. Diese bedeuteten ihm von nun an nicht mehr bloß der Gradmesser für die Beurteilung der alten und neuen Architektur, sondern auch das Heilmittel für die korrumpierte Baukunst, das man bis anhin in den Tempeln des römischen Forums zu sehen glaubte. (Justi, Winckelmann II, 338 ff.) Für das Malerische in der Architektur fehlte ihm, trotzdem er in seiner Jugend den Zwinger in Dresden hatte bewundern können, der Sinn; es war ihm zuwider, wie den meisten Klassizisten. — Man ist leicht geneigt, um dieser Einseitigkeit willen das 18. Jahrhundert allein zu verurteilen, und zwar deshalb, weil sie sich in Literatur und bildender Kunst breit macht, ohne selbständig Neues zu schaffen. Es muß aber doch zuweilen daran erinnert werden, daß auch im 15. Jahrhundert eine ähnliche blinde Verehrung für die Antike herrschte, in die man alles Zeitgenössische übersetzt haben wollte. Die Literaten meinten, Moral und Politik im Sinne der doch noch nicht genügend bekannten, aber als neu entdecktes Wunderland angebeteten Antike reformieren zu müssen. (Vgl. G. Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, München 1859, p. 407 ff.) Allerdings blieb diese Bewegung in solch absurder Form auf die literarisch-humanistischen Kreise beschränkt, während die bildende Kunst mächtig genug war, sich ohne Schaden mit der Antike zu vereinigen, d. h. sie aufzunehmen ohne sich ihr zu unterwerfen. Umgekehrt kommt dem 18. Jahrhundert die unvergleichlich größere Bedeutung auf literarischem Gebiete zu. — Die Einseitigkeit des 18. Jahrhunderts gegenüber der Kunst der vergangenen Jahrhunderte tritt uns auch bei Goethe entgegen (vgl. dazu A. Heusler, Goethe und die italienische Kunst, Basel 1891), und zwar vollends auf dem Gebiete der Architektur; gesteht er doch selbst, daß er sich nur mit Mühe in sie hineinstudiere (Heusler, p. 21). Über Palladio findet er, ganz dem Geschmack seiner Zeit entsprechend, nicht genug Worte des Lobes, sobald er seine Bauten in Venedig und Vicenza gesehen; erst Palladio habe ihm das Verständnis auch für die alte Kunst eröffnet. Es lohnt sich, die betreffenden Stellen in der Italienischen Reise und den Briefen (Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. Schriften der Goethe-Gesellschaft II, Weimar 1886.) 10. September bis 19. Oktober nachzulesen. Vgl. dazu Heinses Aufenthalt in Venedig, Jessen, p. 135 ff. Er nennt Palladio in Vicenza „eine heitere Seele voll des fürtrefflichsten Altertums". Man sucht bei Goethe ganz umsonst nach irgend einer Äußerung, z. B. über die römischen Paläste, den Lateran,

die Kolonnaden; erst nachdem er die alte Stadt besucht hat, begibt er sich nach St. Peter. „Alles läuft auf Verständnis der antiken Baukunst und der modernen, soweit sie denselben Gesetzen folgt, hinaus" (Heusler, p. 23). Es entspricht auch vollständig der zeitgenössischen Anschauungsweise, wenn Goethe (19. Oktober, Briefe) bekennt, neben Palladio auch Raffael näher kennnen gelernt zu haben und ihm unbedingt das Beiwort groß geben zu können. Dazu Weinlig, op. cit. II. p. 3.

Das Innere von St. Peter genoß unter allen Barockmonumenten eine Ausnahmestellung, die ihm sein übermächtiger Sinneneindruck, hauptsächlich aber sein Weltruhm sicherten. Der erstere spricht wie aus Weinligs (I. 76) so auch aus Goethes Urteil: „Wir ergötzten uns als genießende Menschen an der Größe und der Pracht, ohne durch allzu eklen und zu verständigen Geschmack uns diesmal irre machen zu lassen und unterdrückten jedes schärfere Urteil. Wir erfreuten uns des Erfreulichen" (Reise, 22. XI.). — Wackenroder schrieb unter Beimischung religiöser Gedanken seinen Hymnus auf die historische Größe, ohne die St. Peterskirche je gesehen zu haben. (Tieck und Wackenroder, Phantasien über die Kunst. ed. Jak. Minor. Deutsche National-Literatur, Bd. 145. Die Peterskirche, p. 30 ff.) Heinses Urteile über den Mailänder Dom, den St. Peter und das Pantheon basieren auf einem Rationalismus, der über den christlichen Aberglauben triumphieren möchte. (Jessen, op. cit. p. 140.)

Das „malerische" Relief hält Ramdohr (III, p. 235) für eine Verirrung, d. h. eine Vermengung zweier Künste und empfiehlt als „die zweckmäßigsten Sujets für ein Basrelief diejenigen, welche reihenweise Aufstellung der Figuren nebeneinander in abwechselnden Stellungen motivieren." (ib. p. 239, Randnote). Als Raffael die Konkurrenz Michelangelos fürchtete, und demgemäß seinen Stil umzugestalten suchte, stand er in Gefahr, „den Anschein von Größe in den Werken seines Nebenbuhlers, das Riesenmäßige, das Übertriebene, mit der einfachen Größe der Antiken zu vertauschen". (Ders., a. a. O. p. 121 f.) „Raffael hat nie das Sublime der Antiken noch das Gefällige des Correggio erreicht. — Seine Kinder sind von gemeiner Natur, seine Jünglinge schön, aber ohne die Erhabenheit der Formen, unter denen wir, berechtigt durch die Statuen des Altertums, uns eine Heldenseele denken." (Ders., a. a. O. p. 124.) Unter Hinweis auf Vitruv glaubt Ramdohr an Raffaels Arabesken in den Loggien Aussetzungen machen zu müssen (ib. p. 130). — Eine detaillierte Anatomie mache die Werke steif und unbeseelt, sagt Moritz (II, p. 228), so daß eine antike Bildsäule von der niedrigsten Klasse dennoch diesem Hauptwerke der neuern Kunst (Berninis David) vorzuziehen sei. Mit solchen Behauptungen ist der Punkt erreicht, bei welchem als erfrischende Reaktion Falconet mit seinen Urteilen einsetzt, insofern als er alle äußerliche sklavische Nachahmung, wie sie die Literaten verlangten, als der Kunst schädlich verwarf (ähnlich wie Ramdohr). Immerhin, außerhalb der Anschauungen der Zeit stand auch er nicht; in seinen positiven Forderungen stimmte er sogar mit Winckelmann überein. „Er hat . . . immer wieder betont, daß die Antike als Regulativ, als heilsames Gegengewicht gegen den dekorativen Überschwang in der Plastik, von höchstem Werte sei. Vor allem könne man von ihr die Geschlossenheit des Aufbaus und das Gesetz von der Klarheit des Hauptmotivs in der Einzelstatue wie in der Reliefkomposition lernen. Hier sei die Antike als das höchste Muster zu verehren." (Hildebrandt, op. cit. p. 17.)

Wie im ethischen, so muß auch im künstlerischen Urteil der Barockstil zunächst ungünstig wegkommen. „Sie (die modernen Künstler) verlangen eine Seele

in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weichet; sie wünscheten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen." (Winckelmann, Gedanken, § 84.) So bezeichnet Ramdohr (III, p. 224ff.) Berninis Constantinstatue als einen Theatergott, die Engel der Weihwasserbecken in St. Peter als wassersüchtig, die einzelnen Statuen der Ordensstifter in den Nischen seien „unter aller Kritik", und der heil. Andreas erinnerte ihn an den Künstler, der sich erbot, aus dem Berge Athos die Figur Alexanders des Großen zu meißeln. Die Kathedra Petri sei zwar eine ingeniöse Erfindung, aber das Metall sei nutzlos verschwendet; vom Grabmal Alexanders VII. mag der Autor gar nicht sprechen, weil es die „Staffel des schlechten Geschmacks" bedeute. Die Allegorien am Urbansgrab veranlaßten ihn zu der nicht unzutreffenden Bemerkung, unter Berninis Händen verwandle sich der Marmor in Wachs, eine Fertigkeit, die ihn zu den ausschweifendsten Irrtümern verführte. Er ward „von der Wut, in Stein zu malen, zu gleicher Zeit mit dem Algardi ergriffen. Aber er begnügte sich nicht, wie dieser, der ernsten Manier der Carracci und ihrer Schüler treu zu bleiben; er verfiel auf die falsche Manier des Pietro da Cortona, und was schlimmer ist, zuletzt in die Manier des Rubens." (!) — „Bernini vergaß, daß das Fleisch ohne elastische Muskeln und Knochen, die zum Halt dienen, zum Schlauch, und die Haut zur Porzellanglasur wird." (Ders., a. a. O. p. 262.) Nach einer weiteren Reihe von Vorwürfen anerkennt der Autor als Vorzüge, denen der Liebhaber Gerechtigkeit widerfahren lassen wird: einen gewissen Schwung in der Erfindung, Treue in der Nachahmung individueller Gesichtsbildungen, und eine vortreffliche Behandlung des Marmors. Die Corsinikapelle am Lateran und das Grabmal Clemens' XII. daselbst haben Ramdohrs ungeteilten Beifall; trotzdem darf er, wie unten zu zeigen ist, nicht ohne weiteres als Anhänger des Klassizismus bezeichnet werden, wogegen er sich auch ausdrücklich verwahrt (II, p. 32 ff.). Nach Lessingschen Grundsätzen verurteilt Moritz (II, p. 231) Berninis Apollo-Daphnegruppe, weil in ihr etwas rein Transitorisches im Marmor festgehalten sei. Derselbe Schriftsteller scheint geflissentlich fast nur antike Bauten der Erwähnung wert zu halten. Bei Anlaß der Betrachtung der Porta del Popolo spricht er von der ausgearteten modernen Architektur, in der sich der Geist einer Zeit abdrückt, die umsonst versuche, die edle Simplizität der Alten nachzuahmen; zwar sei der Geist durch die Betrachtung des Schönen und Großen in den Kunstwerken der Alten gebildet, aber dennoch müsse er unter der Frivolität seines Zeitalters unterliegen. Konsequenz sucht man in den Urteilen von Karl Philipp Moritz vergebens; es ist aber doch sehr bezeichnend für den geteilten Charakter der klassizistischen Kunstanschauungen, wenn sich der genannte Autor vom Raumbild von St. Peter überwältigt fühlt und sogar Berninis Ciborium lobt. Zudem interessiert ihn die „Perspektive" bei den Kapellen von St. Peter und auf der Piazza del Popolo. Dem Geschmacke Volkmanns erscheint (II, p. 59) die Scala regia nicht breit genug; Bernini hätte die Säulen weglassen sollen; ferner macht der Autor u. a. Vorschläge, wie das Unfreie und Beengte der Fassade von St. Peter „simpler und edler" zu gestalten sei (a. a. O. p. 57).

Dupaty, dessen Puritaneransichten über die in Theater verwandelten Kirchen Genuas für unsern Zusammenhang außer Betracht fallen, verweilt in Bewunderung vor dem Pantheon und schließt: „Il a été dépouillé de tout ce qui le faisait riche; mais on lui a laissé tout ce qui le faisait grand" (I, p. 204). „La richesse cache la beauté. — Puisque vous voulez que je juge, si cette femme est belle, ôtez lui donc ces diamans et cette draperie; faites au moins que je la voie" (II, p. 2). Damit ist

sein Standpunkt gegenüber dem Barockstil fixiert, und schroffer kann er nicht vertreten werden, als es bei Anlaß eines Besuchs Dupatys in Frascati geschah (I, p. 244). „On me proposa, à mon arrivée, de me mener aux villa Pamphili, Mondragone e Ludovisi. Non, dis-je, menez-moi, à la villa Marcus-Tullius Cicero. Malheureusement elle est détruite. Le souvenir même des lieux, où elle fut, a péri. J'ai donc été reduit à visiter les villa Pamphili, Mondragone et Ludovisi. J'ai vu leurs eaux, leurs arbres, leurs palais; je ne voudrais pas les revoir." Seinem Geschmack entspricht nur die freie Landschaft, nur Frankreich mit seinen Flüssen, die in ungehindertem Laufe dahinziehen, während in den Villen die Gewässer, kaum daß sie dem Felsen entsprungen sind, in Kanäle eingeschlossen werden, um in einzelnen Brunnen und Brünnlein in ein Bassin zu münden. „Enfin, on dégrade à former des jeux bisarres, propres à amuser seulement des enfants, ces belles ondes, destinées par la nature à inspirer le génie du poète, la rêveries de l'homme sensible, à rafraîchir le sommeil du voluptueux." Sobald Dupaty aber auf der Terrasse der Villa Mondragone steht und die weite Aussicht betrachtet, findet er wieder Töne bewundernden Lobes.

Mit an sich nicht untriftigen Gründen greift Moritz die Wellenlinien von Borrominis Architektur an (III, p. 113 ff.). „Es ist nicht sowohl das Auge, welches durch die krummen Linien in der Baukunst beleidigt wird, als vielmehr der Verstand. — Die Wellenlinie ist nicht an sich schön, sondern wegen des Begriffs von Bewegung, wo derselbe damit verknüpft ist. — Bei den Gebäuden ist der Begriff des Feststehens ganz der herrschende — und die Wellenlinie ist mit diesem Begriff ganz disharmonisch." Auf Kurven aufgebaute Architektur ist malerisch, denn sie bietet verschiedenartige Ansichten oder „Überraschungen". Solche will aber Moritz für „große Gegenstände" nicht gelten lassen, sondern sie zieme sich nur für kleine, während er für jene Übersicht oder Einförmigkeit verlangt. Seine Anschauungen sucht er durch die Gegenüberstellung von Eichen- oder Zypressenhain und Blumenbeet zu erhärten. (Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit. Eine Betrachtung beim Anblick der Kolonnaden auf dem Petersplatze. III, p. 76 ff.) „So wie bei allen ernsten Gegenständen, muß auch bei Gebäuden das Überraschende und Auffallende niemals gesucht werden, wenn die Baukunst nicht in einen kindischen und spielenden Geschmack ausarten soll." Selbst Kuppeln sind eine Spielart des guten Geschmacks, und die ernste Baukunst der Alten habe diesen üppigen Auswuchs vermieden (III, p. 191). Pyramide, Obelisk und kolossale Säule repräsentieren für seinen Geschmack das Ernsthafte und Große, Kuppel, Turm und Türmchen den stufenweisen Übergang von jenem zum Spielenden und Tändelnden (a. a. O. p. 193).

Im gewissen Sinne müssen Ramdohr und Falconet zusammen genannt werden, denn beide sehen das Heil für die Kunst in der Antike, aber nicht in der äußern Nachahmung, zu welcher ja viele der Klassizisten tendieren. Ramdohrs Standpunkt offenbart sich am klarsten in den Urteilen, welche der Kritiker über Raphael Mengs abgibt. Ob die Anschauungen dieses Malers und diejenigen Ramdohrs in Wirklichkeit so grundverschieden waren, wie dieser berichtet, bleibe dahin gestellt; hier mag uns nur interessieren, wie das Losungswort in beiden Lagern lautete. (Ramdohr II, p. 32 f.) „Man höre wie die ersten (Mengs und seine Schule) deklamieren: Schönheit ist der Zweck aller bildenden Künste, und den Begriff dieser Schönheit findet man nur in den Formen der alten Statuen." Nichts darf das Ideal der schönen Gestalt schwächen oder beeinträchtigen, weder komplizierte Sujets, noch Affekte,

noch Gruppen. „Wenige Figuren mit einem edeln Ausdruck ohne starke Bewegung der Gliedmaßen nebeneinander gestellt; so verfuhren Parrhasius und Apelles, so sehen wir die Basreliefs der Alten." Aus der Skulptur hatte sich nämlich Mengs, nach Ramdohrs Aussage, seine Vorstellung und sein Ideal der antiken Malerei abgeleitet, wobei ihm jener mit Recht entgegenhielt, daß man von der Malerei der Alten nichts wisse und durch das Erborgen von der Skulptur Gefahr laufe, statt Gemälden kolorierte Steine zu liefern, ein Ausspruch, der allerdings für die Figuren des Mengsschen Parnasses in der Villa Albani zuzutreffen scheint. „Schönheit ist überhaupt sichtbare Vollkommenheit, nicht bloß Vollkommenheit der Umrisse in ihrer Übereinstimmung gegeneinander;" so lautet der künstlerische Glaubenssatz Ramdohrs. Wenn er den Barockkünstlern zurief: „Skulptur ist nicht Malerei," so mahnt er den pedantischen Nachahmer der Antike: Malerei ist nicht Skulptur. Raffael Sanzio und Mengs, beide schufen mit Hülfe der Antike. „Sanzio schuf in seinem Kopfe und verbesserte nach den Antiken und den Werken der Vorgänger. Mengs las das Beste aus den Antiken und den Neueren zusammen und schuf auf dem Plane des Bildes." (Ramdohr I, p. 185.) „Mengs sah das Schöne in den Werken der Alten ein, er begriff es, und lieferte hier und dort glückliche Nachahmungen schöner Gestalten. Raphael ward durch ihren Anblick begeistert, er zündete, dem Prometheus gleich, seine Fackel an dem himmlischen Feuer an, und ihr Abglanz warf nicht Schatten von Göttern hin, ihre Wärme belebte Menschen, seine eignenen Geschöpfe." (Ders., a. a. O. p. 186.)

Daß die Werke des Barockstils dennoch auch im Klassizismus noch Bewunderer fanden, wenn auch nur vereinzelte, geht aus weitern literarischen Quellen hervor. Dabei ist es bezeichnend, daß diese Apologeten meistens Franzosen sind. Magnan kam im Text selbst zum Wort. Wenn Cochin das saubere Nebeneinander, die klare Übersicht verlangt, so braucht sein Lob über die Kuppeldekoration der Kirche von Castel Gandolfo und über die Kirche von Ariccia nicht zu verwundern: „Toute l'église est blanche, sagement ornée, d'un goût simple et majestueux, et très-proprement executée" (I, p. 120). Doch berührt dies Urteil nur eine Seite des Barocks, und zwar diejenige, an welche der Klassizismus anknüpfte. Am empfänglichsten für das Malerische des Barockstils zeigt sich der Abbé Coyer. Der Brunnen Berninis auf der Piazza Navona gelte fast mehr als ein Platz in Paris, die Gruppen des Aeneas, von Apollo und Daphne, von Pluto und Proserpina übten auf ihn dieselbe Wirkung aus wie die Wunder der antiken Skulptur! Er bemerkt aber zu diesem Geständnis etwas ironisch: „Les enthousiastes de l'antiquité pardonneront cette méprise à la mauvaise disposition de mes organes" (p. 268). Über seine skrupellose Bewunderung, die er Berninis Theresengruppe zollt, mögen die Puritaner noch vielmehr die Köpfe geschüttelt haben. „L'expression de la plume ne saurait répondre à l'expression du ciseau" (p. 269). Die Paläste haben wirklich das Aussehen von Palästen, im Gegensatz zu denjenigen von Paris, und weil ihre Fassade unmittelbar an der Straße steht, gereicht sie ihr zum Schmuck, vielmehr als es bei den Pariser „Hotels" mit Hof und Garten der Fall ist. — Ein so unbedingtes Lob über das Attilarelief Algardis, wie es Volkmann (p. 84) abgab, dürfte allerdings in der klassizistischen Literatur vereinzelt dastehen. Weinlig äußert (II. p. 81), Bernini habe sich durch die Erfindung und Anlegung der Acqua Vergini allein unsterblichen Ruhm erwerben können. Diese Art von Erfindung sei wohl auch seinem Genie und Talent angemessener gewesen als irgend eine andere.

Schließlich mag noch die im 18. Jahrhundert verbreitete Ruinensentimentalität ein paar Belege finden, als literarische Parallele zu Piranesis poetischen Veduten Roms. Sie ist so alt wie die Renaissance selbst. (J. Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien I. [8]. p. 190 ff.), nur bildete früher die verschwundene Größe der alten Roma den fast ausschließlichen Gegenstand der Schwärmerei. Im 18. Jahrhundert ist es dagegen die innige Verquickung von Landschaft und Ruinenwelt, beides womöglich noch unter bestimmter Beleuchtung. Die Kunst hatte ja unterdessen die Landschaft erobert; die Literaten wiederholen eigentlich nur, was Gaspar Dughet, Claude Lorrain, Salvator Rosa mit Radiernadel und Pinsel ausgesprochen hatten. Somit erwecken nicht allein die antiken Trümmer, sondern auch die verfallenen oder verlassenen Villen der Renaissance und Barockzeit jene sentimentale Stimmung. So bestaunt Dupaty die Größe des Kolosseums (II, p. 43 ff), beklagt seinen teilweisen Verfall, er läßt die blutigen Spiele, welche sich in der Arena abspielten vor seinem Geiste aufsteigen: „Je croyais entendre encore les rugissemens des lions, les soupirs des mourans, la voix des bourreaux; et, ce qui épouvantait le plus mon oreille, les applaudissemens des Romains." Dann sieht er über dem von Märtyrerblut getränkten Boden das Kreuz sich erheben. Nur das feierliche Schweigen, die erhabene Einsamkeit der grandiosen Ruine will er genießen, will sehen, wie die Nacht durch die Bogengänge hineinzieht, um ihre Schatten zu verbreiten. Auch die anmutige figürliche Staffage in Form einer schönen Römerin darf nicht fehlen. Der Wind muß ihre Kleidung bewegen; ihre eine Hand führt ein Kind, ihre andere hält ein Rosenbukett, auf dem Kopf trägt sie einen Korb mit Erdbeeren. Da verschwindet natürlich in seiner Phantasie das Kolosseum für eine Weile. „Remis de ce léger trouble, je descendis dans l'arène." Noch lange möchten die durstigen Augen den neidischen Schatten der Dämmerung den Anblick der Trümmer abringen, bis sie auf dem obersten Stein verweilen, wo der letzte Sonnenstrahl stirbt. „Mais enfin il fallut sortir, riche toutefois de mille idées, de mille sensations, qu'on ne peut recueillir que parmi ces ruines, et que ces ruines en quelque sorte produisent." Und in der Villa Hadriana (II, p. 21 ff.) steigt Dupaty während drei Stunden allein zwischen Gras, Gestrüpp, Säulenstümpfen, Mauertrümmern umher, das Herz voll Traurigkeit; von einem Ende zum andern will er durch diese „tiefe Einsamkeit" dringen. Er betrachtet die Überreste mit solchem Eifer, als ob sie morgen nicht mehr da wären; in ein paar Säulenstücken glaubt er einen Schatz gefunden zu haben. „J'aillais, j'errais, je m'arrêtais; j'errais encore; je ne me laissais pas de contempler ces ruines, de couleur violette, répandues, sous un ciel d'azur, sur des gazons d'un vert tendre." Dann entwirft er wieder ein reizendes kleines Gemälde, wie in einem der hundert Zimmer der Prätorianerkaserne ein Feigenbaum gewachsen ist; einer der Zweige hat das Gewölbe durchbrochen, die Sonnenstrahlen „schmeicheln sich hinein" und bringen die Früchte zum Reifen. Ringsum hört er das Gesumme von Bienen. Aber noch während der Dämmerung kann er sich nicht davon trennen; er stößt beim Jupitertempel, der jeden Moment Einsturz droht, auf einen alten Behälter für wilde Tiere. Da setzt er sich, um sich noch ein anderes Bild einzuprägen, unter eine Pinie. Wo einst ein Löwe brüllte, läßt jetzt eine Nachtigall ihr Lied ertönen; ihre Stimme begleitet, unter dem Grün versteckt, ein Bach mit seinem Gemurmel. „J'écoutais alternativement le ruisseau, le rossignol et le silence: — j'étais charmé."

Wo es sich um so eminent malerische Eindrücke handelt, möge einer das

letzte Wort sprechen, der „von der Jugend auf gewohnt war, alles in der Natur wie ein Gemälde zu betrachten, jedes Gemälde auf die Natur zurückzuführen", und dessen Dankbarkeit in allen Fällen erregt wird, wo er entweder die Natur ohne Zusatz in einen Rahmen fassen kann, oder „wo die hilfreiche Hand der Kunst in der Natur ein Gemälde zubereitet hat". (Ramdohr, II, p. 111.) Die Villa Negroni entzückt und beglückt ihn derart, daß er seinem, sonst streng durchgeführten Grundsatz, nur von Kunstwerken zu reden, untreu wird. Es ist auch nicht die Villa selbst, sondern die Natur „in derselben", welche die malerische Wirkung ausübt, da sie wegen der Vernachlässigung der Villa durch ihre Besitzer wieder in ihre vorigen Rechte eingesetzt ist, während sie bis anhin der herrschende Zwang der Symmetrie zum Paradeplatz der Repräsentation eines Kardinals erniedrigte. Erst jetzt vermag die empfindende Seele aufzuatmen, erst jetzt erscheint der Natur die Zunge wieder gelöst zu sein. „Wie einladend zu hoher Begeisterung sind nicht jetzt ihre verwachsenen Gänge! Wie abwechselnd schön ihre Lorbeeren, Pinchen, Myrten und Zypressen! So edel in ihrer Form, so melancholisch feierlich in ihrer Farbe! Das spricht, das fühlt; es sind Seelen der Vorwelt, die nach hohen Leiden jetzt unter dieser Rinde von den Anfällen des Schicksals ruhen, und ihrer Schwermut ungestört nachhängen. — Mein Blick heftet sich bald auf die Ruinen der Bäder des Diocletians in der Ferne, bald auf eine halb verstümmelte Statue eines Römers vor mir, den seine Zeitgenossen groß nannten, und den wir nicht kennen. Aus dem grünlichen Rachen eines bemoosten Löwen rieselt ein dünner Wasserstrang mit einförmigem Getöne, und indem dies meine Seele in Nachdenken über vereitelte Plane, über verirrte Wünsche und aufgegebene Hoffnungen einlullt, girrt die Turteltaube zu meiner Seite." Alle Gegenstände aber, Hirt und Herden auf der Wiese, die Römerin mit ihrem Kinde, die Liebenden, die Kolossalstatue der Roma, weiß mit schwarzem Gewand, die auf einer Anhöhe unter einer Gruppe von Pinien, Zypressen und Mandelbäumen thront, alles gewinnt erst unter den Strahlen der untergehenden Sonne Leben, Farbe und Wert.

Exkurs III.

Einige Denkmäler des Klassizismus in ihrem Verhältnis zu ihren barocken Vorbildern. Gegenüber Fontanas herrlicher Kapelle Cibò an Sta. Maria del Popolo, wo die Wände der Kreuzarme durch gepaarte Vollsäulen ersetzt sind, belegt die Corsinikapelle eine ganz andere Gesinnung. Das gewollte und gesuchte Renaissancemäßige kommt mittelst eines Vergleichs zwischen ihr und zwei ähnlichen Werken aus der ersten Periode des Barockstils, nämlich den beiden Mausoleen an Sta. Maria Maggiore, am klarsten zum Bewußtsein. Wenn bei allen drei Kapellen die innere Breite ungefähr der Höhe bis zum Kuppelansatz entspricht, so bildet schon der Höhenunterschied der Kuppeln ein Hauptmerkmal der Verschiedenheit. Bei der Borghesekapelle beträgt sie ungefähr, nach den Maßangaben Letarouillys, Tf. 307: 19 ½ m auf 20 ½ m Kapellenhöhe, bei der Praesepekapelle vollends 20 ½ bis 20 ⅔ auf 20 ⅓ m. (In diesem Stil ist auch St. Agnese an der Piazza Navona gebaut.) Bei der Corsinikapelle aber beträgt das Verhältnis nur ca. 7,7 m auf 11 m,

Letarouilly, Tf. 227. Die Dimensionen sind denen einer Kapelle ähnlicher geworden, während Sixtus V. und Paul V. kleine Zentralkirchen errichteten. (Bei diesen Maßangaben war selbstredend die Laterne nicht einbegriffen.)

Dem entspricht die Dekoration der Kuppel. Während bei den ältern Kapellen die Schale entweder durch Rippen geteilt oder ganz der Malerei überwiesen ist (Borghesekapelle), während Pilasterbündel, welche die Fenster mit ihren schwerfälligen Giebeln auf Konsolen trennen, durch eine skulpierte Kapitellzone miteinander verbunden sind und verkröpftes Gebälk tragen (bei der Borghesekapelle sogar noch einen Zinnenkranz), kehrt Galilei in der Corsinikapelle zu neutralen Kassetten zurück (s. o.), die vom Gebälk durch eine glatte Zone getrennt werden. Er ersetzt die Plastik durch Fläche, die Pilasterbündel durch Paare ohne Kapitellzone und ohne Gebälkverkröpfungen; seine Fenster entbehren der Giebel, aber der Rahmen greift nach unten zu zwei „Ohren" aus. Und während Domenico Fontana sowohl als Flaminio Ponzio die halbkreisförmigen Schildwände durch Rahmen einengen und die Zwickel mit Figuren g r u p p e n vollstopfen, die Tonnengewölbe und die einrahmenden Gurten in viele Felder mit Figuren und Ornamentik zergliedern, wobei Ponzio z. B. im Gebälkfries die Skulpturen Fontanas durch farbige Steine ersetzt, sucht Galilei seine Zwickelfiguren so wohlig als möglich zu plazieren und und gestaltet die Fenster mit einer fast nüchternen Einfachheit. Weil er auch für die Tonnen die Kassettierung verwendet, konnte er auf einrahmende Gurtbänder verzichten, ersetzte diese aber durch glatte weiße Ränder. — Er suchte dann am Hauptgeschoß der Kapelle von der Fläche so viel zu retten, als bei den vielen Ecken des Grundrisses überhaupt noch möglich war. Die Wahl eines ziemlich hohen Sockels mit glatten Marmorflächen darf als sehr glücklicher Griff bezeichnet werden, ebenso die genau mit der Höhe des Sockels korrespondierende Türe. Die vier breitern Wandflächen werden für Grabmäler reserviert; der Sarkophag, die Nische mit der Statue und das Relief darüber, all dies ist harmonisch und wohlig dem Raum angepaßt. Das absolute Gegenteil ist in den beiden andern Kapellen der Fall (vgl. Letarouilly, Tf. 308). Die Motive, wie Kapelleneingänge, Türen, Bildfelder, Reliefs, Loggien pressen einander im engen Raum oder folgen sich von unten nach oben rasch, ohne Atemholen. Natürlich lastet darüber (was sich Galilei begreiflicherweise versagt hat), eine skulpierte Kapitellzone und verkröpftes Gebälk, das in der Sixtina einen Relieffries zeigt, in der Paolina glatt ist und nur an den Verschröpfungen einen Engelskopf trägt.

Grabmäler und Altäre sind in den letztgenannten Kapellen vor der Wand, gleichsam als zweite Wand aufgerichtet; der reife Barockstil verlangte für sie besondere Nischen, und Galilei durfte, da es sich bei der Corsinikapelle um das Mausoleum für die päpstliche Familie handelte, nicht von diesem Typus abweichen, den die päpstlichen Nischengräber in St. Peter diktierten.

Im Anschluß daran sei das Zentralkirchenpaar am Trajansforum kurz besprochen. Sta. Maria di Loreto, angefangen 1507, eingewölbt 1582 und S. S. N o m e d i M a r i a , erbaut 1738, größer und höher als jene, und von Anfang an als Oktogon gedacht. Sie behält die Pilasterordnung bei, wölbt die Kalotte im Halbrund, verzichtet auch auf stärkeres Relief, außer etwa am obern Geschoß, wo Pilasterpaare mit begleitenden Viertelspilastern die ziemlich starken Gebälkverkröpfungen und die Rippen der Kalotte tragen. Die Fenster sind groß und im Stichbogen gewölbt, den ein entsprechender Bogen als Reminiszenz des Giebels begleitet — eine Dürf-

tigkeit, die aber wie anderwärts mit dem Anspruch auf Reichtum auftritt. Ganz barock gehalten sind die Lukarnen mit ihren Voluten, die von Kandelabern bekrönten Freisäulen an der Laterne, die das Untergeschoß bekrönende Balustrade mit Statuen und schließlich das Portal mit gepaarten Halbsäulen und den entsprechend verkröpften Gebälk- und Giebelecken.

Während Sta. Maria di Loreto in den Häusern stecken bleibt, schwingt sich die Kuppel der jüngeren Schwester schlank und leicht empor; dort lauter Ecken, hier dagegen empfinden wir durchweg Rundung und Ausgleich.

Interessant ist auch der Vergleich zwischen einem als Durchgangstor ausgebildeten Pavillon der Villa Borghese (Photogr. Moscioni 4780A) und dem Eingangstor zur Villa Malta. (Photogr. Moscioni 8025). Dort verschwenderisches Hochrelief mit sprudelndem Reichtum an plastischer Dekoration, hier Reduktion auf das Notwendigste, in Flachreliefstil eine klare, fast nüchterne Disposition des Ganzen.

Exkurs IV.

Zum römischen Grabmal. Der aufwändige Figurenschmuck, dessen es sich bediente, nötigt den Forscher, auch einmal die Frage aufzuwerfen, welche Erwägungen, welche Gedanken und Gesinnungen ihn eigentlich bedingten. Wenn Jakob Burckhardt ein Kapitel seiner „Geschichte der italienischen Renaissance" betitelt: Das Grabmal und der Ruhm, so ist damit der springende Punkt getroffen. Die römische Kunst ist Hofkunst; höfische Schmeichelei führte Meißel und Pinsel für den Lebenden sowohl als für den Toten. Als einziges Beispiel der für die Renaissance so charakteristischen Verherrlichung des Lebenden durch Allegorien (vgl. Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien, 8. Aufl. II, p. 123 ff. Kapitel: Die Feste. Dazu: Werner Weisbach, Petrarca und die bildende Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, p. 265ff.) sei an das Festtheater erinnert, das zum 13. IX. 1513 auf dem römischen Kapitol erbaut wurde, als Giuliano dei Medici, der Bruder Papst Leos X. das Bürgerrecht erhielt. An der Prachtarchitektur größten Stils, welcher natürlich der Gedanke des antiken Triumphbogens zugrunde lag, und an der römische Götter und Helden nebst allegorischen Vertretern des Weltalls zu sehen waren, beteiligte sich auch Baldassare Peruzzi. (Hubert Janitschek, Das kapitolinische Theater vom Jahre 1513. Ein Beitrag zur Geschichte des Festwesens der Renaissance. Repertorium für Kunstwissenschaft IV, p. 259 ff.)

Der fromme Sinn des Mittelalters hatte das Abbild des Dahingeschiedenen mit Engeln und Heiligen umgeben. Erst im 15. Jahrhundert tauchen die Allegorien, die Verkörperungen der höfischen Schmeichelei auf; denn sie wollen in der Regel nichts anderes besagen, als daß der Tote alle die dargestellten Tugenden besessen, die freien Künste beschützt habe. Die Musterbeispiele in dieser Hinsicht sind die Grabmäler Innocenz' VIII. und Sixtus' IV., beide von Antonio del Pollajuolo und in St. Peter befindlich. Julius II. wünschte von Michelangelo das herrlichste Grabmal, das je ausgedacht wurde, ein Monument allergrößten Stils, zu dessen Aufnahme er die größte und schönste Kirche der Welt bauen wollte. Viktorien mit Überwundenen, gefesselte Sklaven mit irgend einer allegorischen Bedeutung drängten die christliche Idee fast zurück; Cybele weinte um den Verlust,

und Uranos frohlockte, den Papst aufzunehmen. In der Medizäerkapelle zu Florenz trauert das Weltall, durch die vier Tageszeiten repräsentiert, um den Tod der beiden Herzöge, und an den Prälatengräbern im Chor von Sta. Maria del Popolo ließ Sansovino zu beiden Seiten der Hauptnische mit dem Abbild des Toten Allegorien von Tugenden die Wache halten. Wenn bei irgend einer Festlichkeit ein Heer von Allegorien aufmarschieren mußte, um den Helden des Tages zu preisen, wie durften sie fehlen, wo es galt, den Ruhm eines „Großen" der Nachwelt, den folgenden Jahrhunderten zu verkünden? Dabei ist allerdings die Einschränkung zu machen, daß, wo sich die drei Haupttugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, dargestellt finden, diese als Heilige gemeint sind, und daß somit die Idee imgrunde eine religiöse ist; es hält freilich schwer, daran zu glauben, wo der Stil fast ausschließlich auf Sinnfälligkeit ausgeht. Daß aber öfter der persönliche Ruhm des Toten die Grabmalsidee ausmacht, bezeugen die historischen Reliefs, welche Taten aus seinem Leben erzählen. Ein klassizistischer Schriftsteller, Ramdohr, rechtfertigt die Allegorien, indem er sagt: (Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, III, p. 217) „Das Grabmal darf schon mehr durch sich selbst überliefern (als das Ehrenmonument), da es weniger auf das allgemeine Interesse des lebenden und kommenden Jahrhunderts rechnen kann. Daher Symbol, allegorische Vorstellung der Tugenden, Eigenschaften, Fähigkeiten, Beschäftigungen des Verstorbenen: Ja! auch Inschrift. Sehr oft wird beides, die Andeutung dessen, was der Mann im Leben war, und dessen, was er seinen Freunden nach dem Tode geblieben ist, bequem miteinander in einer Figur verbunden; z. E. die trauernde Gerechtigkeit usw. — Bei Grabmälern kann eine besondere Art von allegorischen Bildern und Vorstellungen angebracht werden, welche Algarotti und nach ihm Mendelsohn angeraten haben: nämlich die Darstellung spezieller Begebenheiten aus der Geschichte, bei denen die unsinnliche Eigenschaft, von der man einen Begriff geben möchte, bei ähnlichen Veranlassungen geschäftig gewesen ist." Demnach ist es begreiflich, daß der Klassizismus die Allegorien ebenso hoch schätzte, wie die vorangegangenen Jahrhunderte, nur tritt da und dort die bloße Ruhmsucht gegen mehr ethische Motive zurück. Auch Canova stattete seine beiden Papstgräber mit allegorischen Figuren aus, dasjenige Clemens' XIV. mit der „Sanftmut" und „Mäßigkeit", das Clemens' XIII. mit der „Religion" und einem Todesgenius. Jene waren die sanften Tugenden, welche man von einem Papste dieses Zeitalters erwartete; diese verkörpern gleichsam das Glaubensbekenntnis des Klassizismus, das etwa dahin lautete: Christentum und eine Antike, die mit ihm nicht in direktem Widerspruche steht, bedeuten für den höchsten Priester dasselbe, da er zugleich höchster Mäzen in Rom ist, in derjenigen Stadt, welche für den gläubigen Christen dieselbe Wichtigkeit und Heiligkeit beansprucht, wie für den begeisterten Altertumsforscher.

In Bezug auf das Papstgrab speziell bleibt die Frage zu beantworten: Wie kamen die Künstler dazu, von der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab die Statue des Papstes nicht mehr wie bisher auf den Sarkophag oder das Paradebett zu legen, sondern sie thronen zu lassen. Fritz Burger (Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904) hat angedeutet, daß es sich dabei um eine gesteigerte Wertschätzung der Person handle, und hat zugleich nachgewiesen, daß diese von Anfang an der Idee des Grabmals zugrunde lag. „Entgegen der Entwicklung der christlichen Kirche, die in der Knechtung des Einzelnen und seines Willens das Heil der Menschheit zu erringen glaubte,

hat im Grabmal allein die ursprüngliche Idee der allumfassenden Wertschätzung des Individuums in einer konsequenten Stufenfolge künstlerischen Ausdruck gewonnen." (p. 10). „In der bildlichen Darstellung des anbetenden Toten", mit welcher Burger diese Entwicklung einsetzen läßt, sehe ich aber vielmehr ein Zeichen der Demut, der Unterwürfigkeit unter die Gottheit; später allerdings wandelt sich dieser Zug zu einem äußerlichen, frostigen Repräsentationsakt um. Es war nur der natürliche Verlauf der Dinge, daß mit der gesteigerten Machtstellung der Kirche im 13. Jahrhundert das Grabmal zum Ehrenmonument wurde (ib. p. 11). Das Bewußtsein der persönlichen Würde und Machtstellung zwang gleichsam Geistliche und Laien, wo die Mittel es erlaubten, im Grabmal den höchsten Prunk zu entfalten, sich Architektur und Plastik in gleicher Weise dienstbar zu machen. Die ersten päpstlichen Prunkgräber sind diejenigen Clemens' IV. und Hadrians' V. in S. Francesco in Viterbo, von den römischen Marmorariern errichtet. Ihnen schließen sich an diejenigen Benedikts XI. in S. Domenico in Perugia und des Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto. Im 14. Jahrhundert stand in Bologna der Typus für das Professorengrab fest: Wenn auch nur in Relief, so mußte der Betreffende doch lehrend und von seinen Zuhörern umgeben dargestellt sein. Im Grabmal des Bischofs Orso im Dom von Florenz (von Tino da Camaino) möchte Burger (p. 63) den auf das Klerikergrabmal übertragenen Typus des soeben erwähnten bolognesischen Professorengrabes erkennen. Jedenfalls bedeutet diese Porträtfigur die älteste sitzende Sepulkralstatue der Florentinerkunst. Den aufwändigsten Prunk zeigen die Königsgräber Neapels. In der Kirche Donna Regina ist die Königin Maria von Ungarn noch als Tote dargestellt (das Grabmal ist im Jahre 1325 von Tino da Camaino begonnen. Vgl. Wilhelm Rolfs, Neapel II. Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig, Seemann, p. 91) und ebenso Karl der Erlauchte von Kalabrien, † 1328, Maria von Valois († 1328), beide in Sta. Chiara bestattet, während Robert der Weise († 1343) und Ladislaus mit Johanna II. thronen. (Ersterer in Sta. Chiara, letztere auf dem gemeinsamen Monument in S. Giovanni a Carbonara. Daneben laufen die Vertreter des älteren Typus parallel.) Die Reitergrabmäler, für Fürsten und Condottieren, erwecken von vornherein den Eindruck des Ehrenmonuments wegen der innigen Verwandtschaft mit denen, die nur zu diesem Zweck geschaffen wurden: Gattamelata des Donatello und Colleoni des Verrocchio, und die nur gemalten des John Hawkwood von Paolo Uccello und des Niccolo da Tolentino von Castagno im Dom von Florenz. Die Reitergrabmäler: Monument des Barnabò Visconti im Museo archeologico zu Mailand. (Venturi, Storia dell' arte Italiana IV, fig. 471), die mit Reiterstatuen bekrönten Skaligermonumente in Verona: das des Cangrande, Martino II., und Cansignorio. (Venturi, op. cit. figg. 517—519 u. 639.) Dazu der Sarkophag des Alberto della Scala mit dem Reiterbildnis in Relief. (ib. Fig. 516; vergl. dazu A. G. Meyer. Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts, Stuttgart 1893. cap. IV. und p. 69 N. 1.) Monument des Ludovico Camponeschi († 1432) von Gualterio d'Alemannia, in S. Giuseppe in Aquila, (Venturi op. cit. VI, p. 63, fig. 27), des Cortesia Sarego in St. Anastasia in Verona, von dem Florentiner Nanni di Bartolo gen. il. Rosso (ders. a. a. O. Fig. 122), das Colleonigrab in der gleichnamigen Kapelle in Bergamo, bei dem die Liegestatue überhaupt fehlt; vollendet 1476 (ders. a. a. O., p. 882, fig. 590). Lionardos Entwürfe für die Reitergrabmäler des Francesco Sforza (Seidlitz, Lionardo da Vinci I, p. 186 ff.) und für Gian Gia-

como Trivulzio (Ders. op. cit. I, p. 189, II, p. 115. Müller-Walde, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XX, p. 81 ff.)

Im 15. Jahrhundert wurde in Florenz die Totenbahre zum Prunkbett, der Charakter der Sepulkralkunst ist heiter und dekorativ, er atmet Festesfreude; der Aufwand, der in Wirklichkeit bei der Bestattung eines bedeutenden Mannes getrieben wurde, erscheint in Marmor übersetzt. Dasselbe ist naturgemäß auch mit den römischen Grabmälern der Fall, nur liegt das herrlichste derselben, das Monument Pauls II. in einzelnen Trümmern in den Grotten von St. Peter. — Mit der stehenden Porträtstatue am Grabmal ging übrigens die venezianische Kunst voran: Grabmal des Dogen Nicolò († 1473) Tron von Antonio Rizzo in Sta. Maria dei Frari. (Venturi, op. cit. Fig. 722, p. 1061), allerdings nicht an maßgebender Stelle und noch mit dem Sarkophag und der Liegestatue über der Porträtfigur. Das klassische Beispiel aber ist das Monument des Dogen Pietro Mocenigo († 1476), ausgeführt von Pietro Lombardo in S. Giovanni e Paolo. Der Aufbau erinnert weit mehr an einen Triumphbogen, als es im Bereich der toskanischen Sepulkralkunst der Fall ist. „Da ist nicht mehr die auf dem Sarkophag liegende Figur, und jener selbst erscheint wie die Vorderseite eines Triumphwagens" (Venturi, op. cit. p. 1082), der den Bogen soeben passiert und dem Beschauer entgegen kommt; drei Krieger tragen den Sarkophag, auf dem der Doge in majestätischer Haltung Posto gefaßt hat. Zwei Reliefs an der Fronte des Sarkophags erzählen seine Geschichte. — Als Antonio del Pollajuolo in Rom das Grabmal für Papst Innocenz VIII. († 1492) zu modellieren hatte, war ein ganz bestimmtes Ereignis für die Komposition maßgebend: am 31. Mai 1492 ließ sich der Papst in feierlicher Prozession vor Sta. Maria del Popolo tragen, um die vom Sultan Bajazet gesandte heil. Lanze zu empfangen; im Besitze der Reliquie segnete er das Volk (Burger, op. cit., p. 266). Daher erscheint Innocenz VIII. zweimal an seinem Grabmonument, nämlich als liegende Sarkophagfigur und als Triumphalstatue. Beim Monument Alexanders VI. wurde die Liegefigur beibehalten; dasselbe gedachte Michelangelo im ersten Entwurf für das Juliusgrabmal zu tun (1505). (H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen I, p. 164.) Condivi nennt zwei Engel, welche einen Sarkophag stützen, Vasari II den Himmel, der zusammen mit Cybele eine Bahre auf den Schultern trägt. Im zweiten Entwurf — 1513 — betten Engel den Papst zur ewigen Ruhe; sein Oberkörper ist aufgerichtet, aber die Statue ist als Leichnam aufgefaßt. Die Grabmäler, welche Andrea Sansovino im Chor von Sta. Maria del Popolo für die Kardinäle Girolamo Basso und Ascanio Sforza errichtete (begonnen 1505 bzw. 1507), zeigen die Porträtstatue halb liegend, halb sitzend, d. h. in schlafender Stellung (Burger, op. cit. p. 276 meint, es sei dies nur aus Gründen des Raummangels geschehen). Daran lehnt sich im Aufbau sowohl als in der Auffassung der Statue das Grabmal Hadrians VI. in Sta. Maria dell' Anima, von Peruzzi und Tribolo. Als Datum gibt der Cicerone, p. 523 Nr. 7, das Jahr 1529. Die Leiche wurde 1533 beigesetzt. (L. Pastor, Geschichte der römischen Päpste, 2. Aufl. IV, p. 149.)

Die Gräber Leos X. und Clemens' VII., der beiden Mediceerpäpste in Sta. Maria sopra Minerva in Rom, enthalten die ersten tronenden Statuen. Aus dem Plane, sie mit denen ihrer Verwandten, der Magnifici Lorenzo und Giuliano und der duchi gleichen Namens in Michelangelos „Neuer Sakristei" an S. Lorenzo in Florenz zu vereinigen, ist bekanntlich nichts geworden. Zunächst sollten sie dann in Sta. Maria Maggiore aufgestellt werden, aber Paul III. ergriff die Initiative zur

Errichtung im Chor der Minerva. (Pio Tommaso Masetti, Memorie istoriche della chiesa die Sta. Maria sopra Minerva e de' suoi moderni restauri, p. 19.) Vasari ed. Mil. bezeugt in der Biographie des Alfonso Ferrarese V., p. 90 und der des Baccio Bandinelli VI, p. 162 f., daß Alfonso Lombardi die Modelle auf Grund von Zeichnungen Michelangelos gemacht habe. V, p. 90: „Venendo poi la morte di Clemente (1534), e dovendosi fare la sepoltura di lui e di Leone, fu ad Alfonso allogato quell' opera dal cardinale dei Medici. Perchè avendo egli fatto, sopra alcuni schizzi di Michelangelo Buonarroti, un modello con figure di cera, che fu tenuta cosa bellissima, se n' andò con danari a Carrara per cavare i marmi." Etwas anders erzählt Vasari den Hergang, VI, p. 162. „Queste sepolture erano state nuovamente promesse ad Alfonso Lombardi scultore ferrarese, per favore del cardinale dei Medici, del quale egli era servitore. Costui per consiglio di Michelangelo avendo mutato invenzione di già ne aveva fatto i modelli, ma senza contratto alcuno dell' allogagione e solo alla fede standosi, aspettava d' andare di giorno in giorno a Carrara per cavare i marmi." Durch Intriguen gemeinster Art brachte Baccio Bandinelli die Ausführung an sich; auf Betreiben der Lucrezia Salviati dei Medici, bei der sich der Künstler einzuschmeicheln gewußt, schloß die Kommission der Kardinäle 1536 mit ihm den Kontrakt. Vier Jahre später ließ er das Angefangene unvollendet zurück und zog es vor, in den Dienst des Herzogs Cosimo zu treten. Die Statue Leos X. führte darauf Raffaello da Montelupo, diejenige Clemens' VII. Nanni di Baccio Bigio aus. Die Anordnung des Ganzen geht, wie Vasari bezeugt, auf Ratschläge und Skizzen Michelangelos zurück; doch ist es von Wichtigkeit, zu untersuchen, weshalb gerade diese Form, weshalb sitzende Statuen gewählt wurden. Den triumphbogenartigen Aufbau hatte Michelangelo schon in den ersten Entwürfen für die Medicigräber in Aussicht genommen (1524), nämlich für den Freibau mit vier Sarkophagen. (H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen I, p. 443 ff.; Burger op. cit. p. 357 ff., Taf. XXXII. Fig. 5.) Im darauffolgenden Plan für das Doppelwandgrab, 1524, sollten die Sarkophage vor die Wand treten, die Grabmalswand darüber in drei Kompartimente zerfallen, deren mittleres als Nische die sitzende Porträtstatue des hier Bestatteten enthielt, während die zwei seitlichen ebenfalls für Statuen oder für Reliefs bestimmt waren. (Burger, op. cit. p. 356, Fig. 202 und 203, Taf. XXXIV Fig. 1 und 2.) Zwei bei Burger, Taf. XXXV. unter Fig. 1 und 2, reproduzierte Zeichnungen dürften als Entwürfe für die von Lombardi auszuführenden Papstgräber gedeutet, mit den von Vasari genannten schizzi identifiziert werden, da sie sich, wie Burger bezeugt (p. 361) in den Zusammenhang der Zeichnungen für die Grabmäler der Medicikapelle kaum einreihen lassen. An der dreiteiligen Grabmalswand mit Attika, davorgestelltem Sarkophag und thronender Porträtstatue in der Mittelnische hielt Michelangelo auch bei den ausgeführten, einfachen Wandgräbern für die beiden duchi fest. Für thronende Statuen an Grabmälern bot sich aber schon im Mittelalter eine große Zahl von Vorbildern: es sei hier noch einmal an die angiovinischen Königsgräber in Neapel erinnert; vielleicht übten auch die bolognesischen Professorengräber eine indirekte Wirkung aus. Für Papstmonumente gaben speziell die zahlreichen mittelalterlichen und quattrocentistischen thronenden oder stehenden Ehrenstatuen, die man in Kirchen oder auf Plätzen, oder in Palästen, in Marmor oder Bronze zahlreichen Päpsten errichtete, das Vorbild ab, ein Brauch, der bekanntlich die Renaissance lange überdauerte. Als Ehrenmonument hat,

wie oben erwähnt wurde, in gewissem Sinne auch das Grabmal zu gelten; daß sich aber die Aufnahme der thronenden Statue ins Grabmal, wenigstens im Papstgrab, nicht früher nachweisen läßt, ist ein deutliches Zeugnis dafür, wie zähe man in der Sepulkralkunst am Hergebrachten festhielt. Es scheint, daß Antonio del Pollajuolo mit seinem Grabmal für Innocenz VIII. zuerst die Neuerung eingeführt habe; allein die Liegestatue ist nicht durch die thronende ersetzt, was doch das Maßgebende wäre, sondern diese ist jener beigefügt und zwar, wie oben bemerkt wurde, auf eine ganz bestimmte Veranlassung hin. Aber mit den die thronende Statue umgebenden Allegorien in Relief sind alle ikonographischen Elemente für das spätere Barockgrab vorhanden. Michelangelo hat zuerst durch persönliche Tat in den Medicigräbern die Liegefigur durch die Triumphalstatue ersetzt. Diese selbst war ja für ihn kein neues Problem mehr, seit er 1506—1508 die Kolossalstatue Julius' II. für die Fassade von S. Petronio in Bologna in Bronze gegossen hatte, wo sie in einer eigens dafür hergerichteten Nische thronte. (Thode, op. cit. I, p. 120). — Von ältern Papststatuen haben sich erhalten: Bonifaz VIII., thronend in pontificalibus, in einer Nische an der Südwand des Doms von Anagni. (Photogr. Moscioni 5777). Als Halbfigur in den Grotten von St. Peter (Venturi, Storia dell' arte Italiana IV, p. 162, Abb. 108), als stehende Bronzestatue im Museo civico in Bologna (Photogr. Alinari 10 644). Eine Statue im Dom von Florenz, welche lange irrtümlich für diejenige Bonifaz' VIII. gehalten wurde, ist von Davidsohn als solche Johannes XXII. erkannt worden. (Vgl. G. Swarzensky, Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 15. 1904, p. 101. Note. Ib. Abbildung. Photogr. Alinari 3538). Eine Halbfigur Benedikts XII. befand sich in einem Wandtabernakel im alten St. Peter, gefertigt vom Magister Paulus. (Ioannis Ciampini Romani u. s. f. de sacris aedificiis a Constantino magno constructis Synopsis historica, p. 65, Taf. XVIII. Lit. A und B. Der Papst hatte laut Inschrift im Jahre 1341 das Dach der Basilika erneuert.) Thronende Statue Bonifaz' IX. in San Paolo fuori le mura in Rom (Venturi op. cit. IV, p. 133, Photogr. Alinari 5892), Nikolaus' IV. von Fra Guglielmo im Museo dell' opera zu Orvieto (Venturi, op. cit. IV, p. 68 ff., Abb. 45), Martins' V. von Jacopino da Tradate im Dom von Mailand, 1421, (Ders. a. a. O. VI, p. 824, Abb. 553). Aus der Zeit der Renaissance und des Barocks stammen dann die Statuen Leos X. in Sta. Maria in Aracoeli, und diejenige des Baccio Bannelli für den Palazzo Vecchio in Florenz. (Vasari ed. Milanesi VI, p. 175.) — Es sei auch daran erinnert, daß Clemens VII. Michelangelo zumutete, ihm eine Kolossalstatue bei S. Lorenzo in Florenz zu errichten. (H. Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, II, p. 305.) Statue Pauls III. in Aracoeli, aus dem großen Saal des Senatorenpalastes (E. Steinmann, Die sixtinische Kapelle, II, p. 480, Abb. 216; Pastor, Geschichte Pauls III., p. 753), in der Sala Farnese des Palazzo Communale zu Bologna von Zacchia (Steinmann a. a. O., p. 480; Pastor, op. cit., p. 771, Nr. 1) und auf einer Zeichnung Michelangelos im Britischen Museum zu London (Steinmann op. cit., Abb. 217), Julius III. von Vincenzo Danti vor dem Dom von Perugia, 1555. (Photogr. Alinari 5034). Dem am 18. VIII. 1559 verstorbenen Paul IV. hatten die Römer schon ein Jahr zuvor im zweiten Saal des Konservatorenpalastes eine Statue errichtet, die unmittelbar nach dem Ableben des Papstes verstümmelt und durch die Straßen geschleift wurde. (Lanciani, Scavi, III, p. 206 f.) Statue Pius' IV. im Dom von Mailand, von Angelo Marini (F. Malaguzzi-Valeri, Milano

II, p. 64, in der Sammlung Italia artistica Nr. 26). Gregors XIII. in Aracoeli (von Olivieri für das Kapitol gefertigt. Reymond, Sculpture Florentine IV, p. 192 f.) und am Palazzo communale in Bologna. Statue Sixtus' V. von Tiberio Vergelli und von Antonio Calcagni (1589) in Loreto (Abb. Muentz, Histoire de l'art, III, p. 244.), Urbans VIII. und Innocenz' X., beide aus Bronze und im großen Saal des Conservatorenpalastes in Rom, die erste von Bernini, die zweite von Algardi (1645. H. Posse, Algardi, Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsmlg., p. 26, Abb. 12). Eine Statue Urbans VIII. von Bernini, 1632 für Velletri geschaffen, verschwand zur Zeit Napoleons I. (Posse, Allg. Lex.) Statuen Alexanders VII. im Palazzo Chigi und im Dom von Siena, Weibel, p. 76. Statue Clemens' XII. in Ancona, von Comacchini, vor San Domenico. (Eine Bronzestatue Pauls V., von Paolo S. Quirico aus Parma, für Sta. Maria Maggiore erwähnt Reymond, op. cit. IV, p. 194, eine zweite, von Nicolo Cordieri Loronese bei Bertolotti Artisti francesi in Roma p. 159.)

Die frei malerische Komposition einer thronenden Papststatue mit Engeln und (sitzenden) Allegorien, wie sie regelmäßig seit Bernini beim Papstgrab wiederkehren, scheint in den Fresken des Raffaellino del Colle im Constantinsaal des Vatikans vorweggenommen zu sein. (Vgl. Bernhardt Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1908, p. 225 ff.) Patzak berichtigt in verschiedenen Punkten die Angaben Dollmayrs: „Raffaels Werkstätte" im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVI., Wien 1895, p. 231 bis 363. Die Fresken mit den thronenden Papstbildern schreibt Patzak dem Raffaellino del Colle aus stilkritischen Gründen zu.) Regelmäßig wiederholt sich bei den Papstfiguren die im Rundbogen überwölbte Nische mit dem Postament für die thronende Statue; etwas tiefer als diese sitzen, an den Fronten auf Sockeln, die allegorischen Frauen, indes über ihnen sehr naturalistisch aufgefaßte Karyatiden Posto gefaßt haben. Es sind Urban I. mit Justitia und Charitas; zwei Engel fungieren als Diakone, indem sie seinen schweren Mantel heben, damit er die Arme bewegen kann. Clemens I. mit den Zügen Leos X. (?), mit Mäßigung und Güte. Silvester I., gleichsam eine Inspiration empfangend, als seine Begleitfiguren Fides und Religio. Damasus I., außer den Engeln noch zwei Putti, als Allegorien Prudentia und Pax, Petrus zwischen Kirche und Ewigkeit, Leo I. zwischen Unschuld und Wahrheit. Die Figuren der Fensterwand haben aus räumlichen Gründen nur eine Allegorie. Auch diese Fresken, die nichts anderes darstellen, als Ehrenmonumente für gewisse Vorgänger Leos X., können einzig auf die schon behandelten Statuen von Päpsten zurückgehen, nur daß bei ihnen, den Anschauungen des Zeitalters gemäß, die Allegorien eine bedeutend stärkere Rolle spielen. Alle formalen Elemente für das Grabmal, wie es Bernini schuf, sind also 1523, d. h. reichlich 100 Jahre vor ihm schon vorhanden; ihre Komposition freilich stimmt im Prinzip mit der von Michelangelo an den Medicigräbern diktierten überein. Wie die textlichen Darlegungen beweisen, blieb für das Papstgrab zunächst noch das Wandgrab mit der thronenden bzw. im Gebet knieenden Papststatue maßgebend.

Exkurs V.

Beziehungen zum Barock des Altertums. Die Frage, ob der römische Barock selbständig entstanden sei, oder ob bestimmte spätantike Bauten seine Entstehung und Entwicklung fördernd beeinflußt haben, ist schon wiederholt gestellt worden. In diesem engen Rahmen kann sie nur berührt werden; der Verfasser hofft aber, das Thema an anderer Stelle eingehender behandeln zu können. Eine gewisse Stilrichtung im Barock des 17. Jahrhunderts kennzeichnet sich, wie oben ausgeführt wurde, durch ihren „klassischen" Charakter; gleiche Probleme erzeugten gleiche Lösungen; was der Barock verlangte, fand er in der Antike in vollkommener Weise; er übersetzte es nur in seine Sprache. Weit schwieriger gestaltet sich die Lösung der Frage für die Monumente vom malerischen Stil Borrominis. Bekanntlich hat die späte Antike eng verwandte Erscheinungen aufzuweisen, die sich aber vorzugsweise in den asiatischen Provinzen des Römerreiches befinden (Ba'albek in Syrien). Sybel bezeichnet in seiner Weltgeschichte der Kunst diese Periode als Barock, und Wölfflin hat an den Triumphbogen eine Entwicklung ähnlich derjenigen der Renaissance nachgewiesen. (Repert. für Kunstwiss. XVI. 1893.) Kannten die römischen Architekten des 17. Jahrhunderts, kannte speziell Borromini antike Werke des malerischen Stils? Man fühlt sich heute veranlaßt, die Frage zunächst zu verneinen, weil das heutige Rom nichts derartiges mehr besitzt; nun wird aber die Stadt vor 200 bis 300 Jahren unter ihrem viel reicheren Denkmälerbestand auch solche malerischen Stils aufgewiesen haben; eine große Menge kann es gleichwohl nicht gewesen sein; denn wie sollten gerade sie eher zerstört worden sein als die andern? Bestanden solche, so werden sie gewiß die gleichgesinnten Künstler des 17. Jahrhunderts zur Nachahmung gereizt haben; aber die Tendenz zu dieser Richtung mußte sich ohnehin als psychologische Notwendigkeit zur Geltung bringen. Es wäre nun zu untersuchen, ob die Denkmäler der Via Appia Rückschlüsse erlauben; ein ganz ungemein günstiges Operationsfeld bietet aber die Villa Hadriana mit ihren Monumenten der verschiedenartigsten Stile, unter denen orientalische Einflüsse nicht geleugnet werden können. Von hier sind entschieden wichtige Resultate zu erwarten; man erinnere sich, wie viel von ihrem Schmuck Villa Doria der Hadrianischen Villa verdankt. Trotz allem wird man aber wohl daran festhalten müssen, daß Kunstgesetze die nämliche Weiterbildung, den gleichen „Verfall" bei der Renaissance, der nordischen Gotik und der Antike bedingten.

Literaturverzeichnis.

Alveri, Gasparo. Roma in ogni stato. Parte 1. 2. Roma 1664.

Angeli, Diego. Le chiese di Roma. Roma-Milano, società editrice Dante Alighieri.

Armellini, M. Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI. Rom 1887. 2. Aufl. 1891.

Baglioni, Giov. Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII. fino a tutto quello d' Urbano VIII. Rom 1642. cit.: Ausgabe Neapel 1733.

Bellori, Giov. Batt. Vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Roma 1728.

Bertolotti, A. Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI. e XVII. Studi e ricerche negli archivi Romani. 2 Bde. Milano 1881.

Bibiena, Giuseppe Galli, Theaterdekorationen, Innenarchitektur und Perspektive usf. Berlin 1888.

Burckhardt, Jakob. Die Geschichte der Renaissance in Italien, bearbeitet von Holtzinger. 4. Aufl. Stuttgart 1904.

Derselbe. Der Cicerone. 9. Aufl. Leipzig 1904.

Chattard. Nuova descrizione del Vaticano o sia della sacrosanta basilica di S. Pietro. 3 Bde. Rom 1763.

Ciaconius, Alph. Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium. IV. Rom 1677.

Descrizione di Roma antica e moderna nella quale si contengono chiese monasterii, hospedali, compagni, collegij e seminarij, tempj, teatri, anfiteatri. Roma 1643.

Descrizione di Roma antica e moderna I., II., III. nella libreria di M. A. P. V. Rossi 1819.

Dohme, R. Norditalienische Zentralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts. Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen. 1882. Heft II.

Derselbe. Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Lützows Zeitschrift für bild. Kunst. XIII. 1878.

Dussieux, L., Les artistes français à l'ètranger. Paris 1856. p. 315—367.

Ebe, G. Spätrenaissance. 2. Bde. Berlin 1886.

Falda, Giov. Battista. Le Fontane di Roma nelle Piazze e luoghi publici della città con li loro prospetti come sono al presente, disegnate et intagliate da Giov. Batt. Falda. Roma 1691. Partes 4.

Felini, Pietro Martire, da Cremona. Trattato nuovo delle cose maravigliose dell' alma città di Roma ornato di molte figure, nel quale si discorre di più di 300 chiese. Roma 1625.

Ferrerio, P. Palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati da P. F. Roma, libro secondo disegnato da G. B. Falda.

Fontana, Giacomo. Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane esposte con tavole disegnate ed incise dall' architetto prospettico Giac. Fontana. Vol. 4 in fol. Roma 1855.

Fontane vide Falda und Maggi.

Forcella, V. Iscrizioni delle chiese e d' altri edificii di Roma dal secolo XI. fino ai nostri giorni. Vol. I-XIV. Roma 1869—1879.

Fraschetti, St. Il Bernini. Milano 1900.

Gorani, Joseph Goranis Französischen Bürgers geheime und kritische Nachrichten von den Höfen, Regierungen und Sitten der wichtigsten Staaten in Italien. Vol. II. Rom und der Kirchenstaat. Cölln bei Peter Hammer 1794. Dasselbe als eigenes Büchlein unter dem Titel: Rom und seine Einwohner am Ende des 18. Jahrhunderts. Riga 1794. Im Text zitiert.

Gurlitt, Corn. Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

Justi, K. Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig 1898; speziell Bd. 2.

Lanciani, Rodolfo. Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità. Vol. II und III. Roma 1903, 1908.

Letarouilly, P. Édifices de Rome moderne. Text- und Tafelwerk. Paris 1860.

Maggi, Giov., Fontane diverse che si vedano nel Alma città di Roma et altre parte d' Italia. Delineate da Giov. Maggi Romano Pitore et Architetto, con diverse altre novamente dal istesso inventate et poste in luce ad istanza di Gio. Domenico Rossi alla Pace 1645. Ältere Ausgabe von 1618.

Magnan, Dom. La città di Roma, ovvero breve descrizione di questa superba città, divisa in 4 tomi. Rom 1779.

Milizia, Francesco. Memorie degli architetti antichi e moderni. 3. ed. 2 tom. Parma 1781.

Derselbe. Principj di architettura civile. 3 tom. Bassano 1785.

Parasacchi, D. Raccolta delle principali fontane di Roma. Roma 1647.

Passeri, Giambatt. Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772.

Percier et Fontaine. Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome et de ses environs. 2 ed. Paris 1824.

Piazza, C. B. Opere pie di Roma. Roma 1679.

Platner, E., und Bunsen, C. Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart und Tübingen 1838.

Pozzo, P. Andrea. Perspectivae pictorum atque architectorum. Rom 1693, 1700. II partes.

Ranke, Leop. v. Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten. 10. Aufl. Leipzig 1900.

Reumont, A. v. Geschichte der Stadt Rom. III., 2. Berlin 1868.

Reumont, A. v., Römische Briefe von einem Florentiner. Leipzig 1840.
Derselbe. Neue römische Briefe von einem Florentiner. Leipzig 1844.
Derselbe. Beiträge zur italienischen Geschichte. V. Berlin 1857.
Riegl, Al. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen, aus seinen hinterlassenen Papieren, herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvořák. Wien 1908.
Ritratto di Roma moderna. In Roma, nella Libreria di Michel Angelo Rossi, à Pasquino 1689.
Ritratto di Roma moderna, in Roma appresso Filippo de' Rossi MDCLII.
Roma ampliata e rinnovata, ossia nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edifizi notabili che sono in essa. Roma 1725 in 8.
Roma antica e moderna, o sia nuova descrizione di tutti gli edifizi antichi e moderni, sacri e profani della città di Roma etc. Rom 1765. 3 tom. in 8.
Roma moderna, distinta per rioni, e cavata dal Panvinio, Pancirolo, Nardini e altri Autori. In Roma 1741.
Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritovano, tanto Antiche, come Moderne u. s. f. del Signor Fioravante Martinelli Romano. In Roma 1693.
Rossi, Bart. Ornamenti di fabbriche di Roma. II. 1600.
de Rossi. Dom. Studio d' architettura civile. tom 3. Roma anno 1702—1721.
de Rossi, Giac. Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure dei più celebri architetti.
Rossi, Giov. Jac. Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII. Date in luce da Giov. Jacomo Rossi, alla Pace 1665. I. Il secondo libro del novo teatro delle fabbriche et edificii fatte fare in Roma e fuori di Roma dalla Santità Nostra signore papa Alessandro VII. disegnate in prospettiva et intagliate da Gio. Battista Falda da Valduggia. Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di nostro signore Papa Clement IX. Disegnate in prospettiva et intagliate da Giov. Battista Falda.
Derselbe. Nuova Raccolca di Fontane che si vedano nel alma città di Roma, Tivoli e Frascati. (Enthält zum größern Teil die Zeichnungen Maggis.)
de Rubeis, Dom. Insignium Romae templorum prospectus. 1684.
Derselbe. Romanae Magnitudinis Monumenta. Roma 1699.
Strack, H. Baudenkmäler Roms des 15.—19. Jahrhunderts. Berlin 1891.
Schmarsow, Aug. Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.
Titi, Fil. Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma. Rom 1721. (Zahlreiche andere Ausgaben.)
Totti, Pompilio. Ristretto delle Grandezze di Roma. Roma 1637.
Vasi, Giuseppe da Carleone. Delle magnificenze di Roma antica e moderna. Roma 1747—1756. 3 vol.
Vasi, Mariano. Itinerario istruttivo da Roma a Napoli ovvero descrizione generale dei più insigni monumenti antichi e moderni etc. Napoli 1821.

Venuti, Ridolfino. Descrizione topografica e istorica di Roma moderna. In Roma 1764.

Weibel, W. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Straßburg 1909.

Weinlig, Christian Traugott, Briefe über Rom, verschiedenen die Werke der Kunst, der öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhaltes. Drei Teile. 1782.

Willich, H. Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906. Ed. Heitz, Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft XLIV.

Wölfflin, H. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. 2. Aufl. München 1907.

Zahn, A. v. Barock, Rokoko und Zopf. Lützows Zeitschrift für bild. Kunst. 1873.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

TAFEL Ia

WAPPEN URBANS VIII.
IN ST. PETER.

Photogr. Moscioni.

TAFEL Ib

WAPPEN CLEMENS XII. AUF DER FONTANA TREVI.

Photogr. Moscioni.

TAFEL IIa

BORROMINI.
ST.' IVO ALLA SAPIENZA.

Photogr. Edizione inalterabile.

TAFEL IIb

BORROMINI. INNERES VON SAN GIOVANNI IN LATERANO.

Photogr. Edizione inalterabile.

TAFEL IIIa

GEWÖLBE DER PASSIONSKAPELLE AN SAN PIETRO IN MONTORIO.

TAFEL IIIb

GEWÖLBE DER KAPELLE SAN FRANCESCO AN SAN GIOVANNI IN LATERANO.

Photogr. Moscioni

TAFEL IVb

BERNINI.
KUPPELDEKORATION
DER KIRCHE
ZU CASTEL GANDOLFO.

Photogr. Anderson.

TAFEL IVa

GEWÖLBE IN STA. MARIA DELLA VITTORIA.

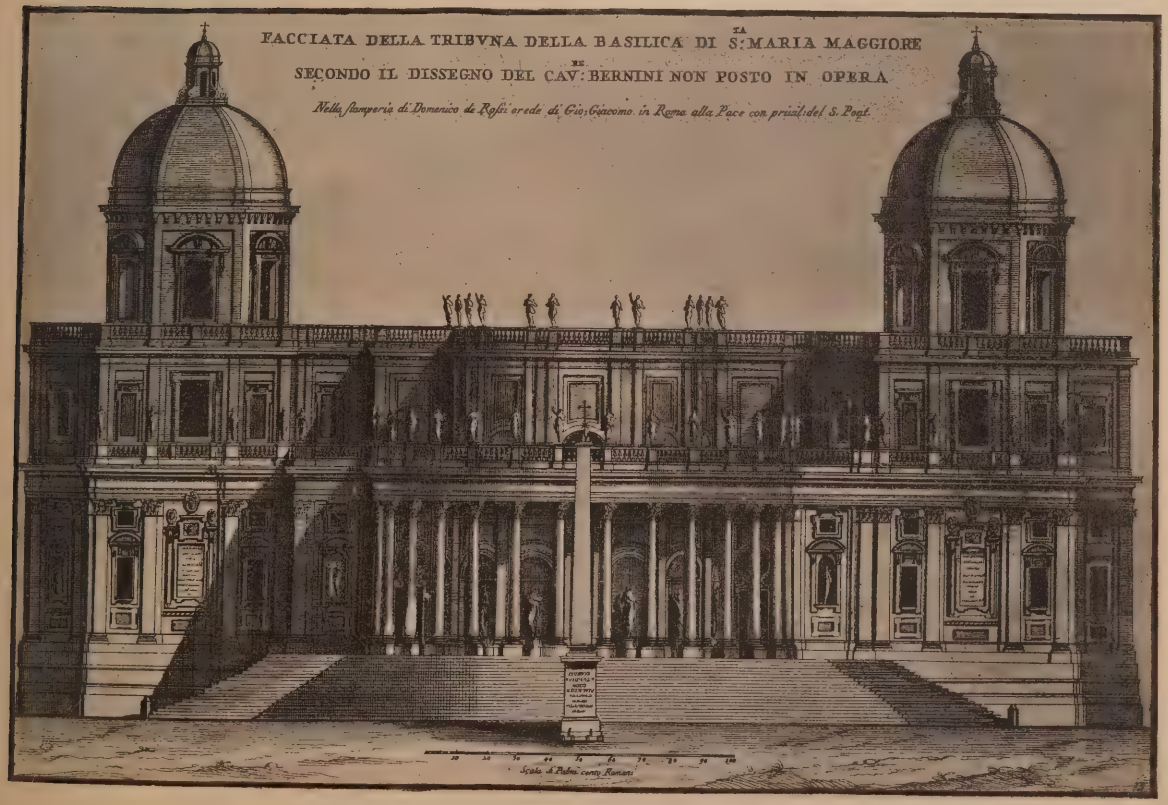
Photogr. Moscioni.

TAFEL Va

ANDREA POZZO.
DEKORATIONSENTWURF.

(Perspectivae II, 47.)

TAFEL Vb



BERNINI. PROJEKT FÜR DEN CHORBAU VON STA. MARIA MAGGIORE.

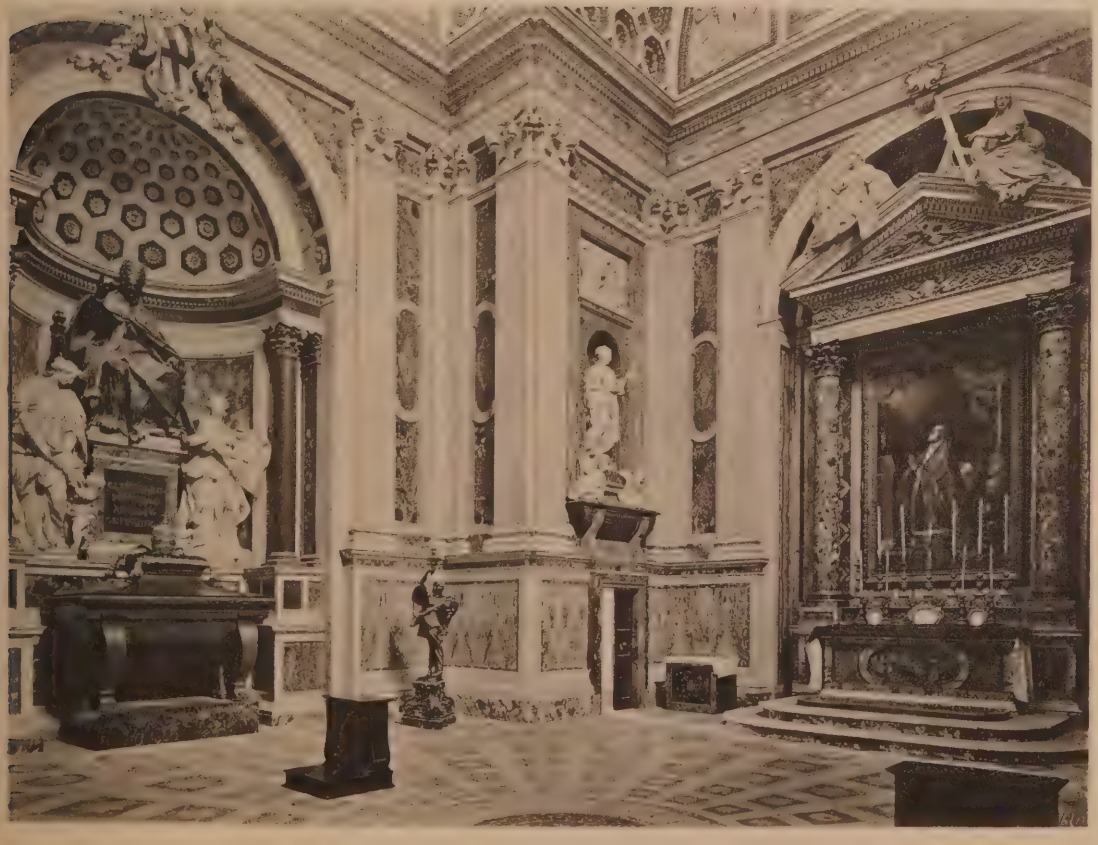
(Nach Rossi, Studio III, 15.)

TAFEL VIb

CARLO FONTANA.
CIBÒ-KAPELLE
AN
STA. MARIA D. POPOLO.

Photogr. Anderson.

TAFEL VIa



CORSINI-KAPELLE AN SAN GIOVANNI IN LATERANO.

Photogr. Edizione inalterabile.

TAFEL VIIa

BRUNNEN IM GARTEN
DES
PALAZZO BORGHESE.

Photogr. Alinari.

TAFEL VIIb

DETAIL DER FONTANA TREVI.

Photogr. Edizione inalterabile.

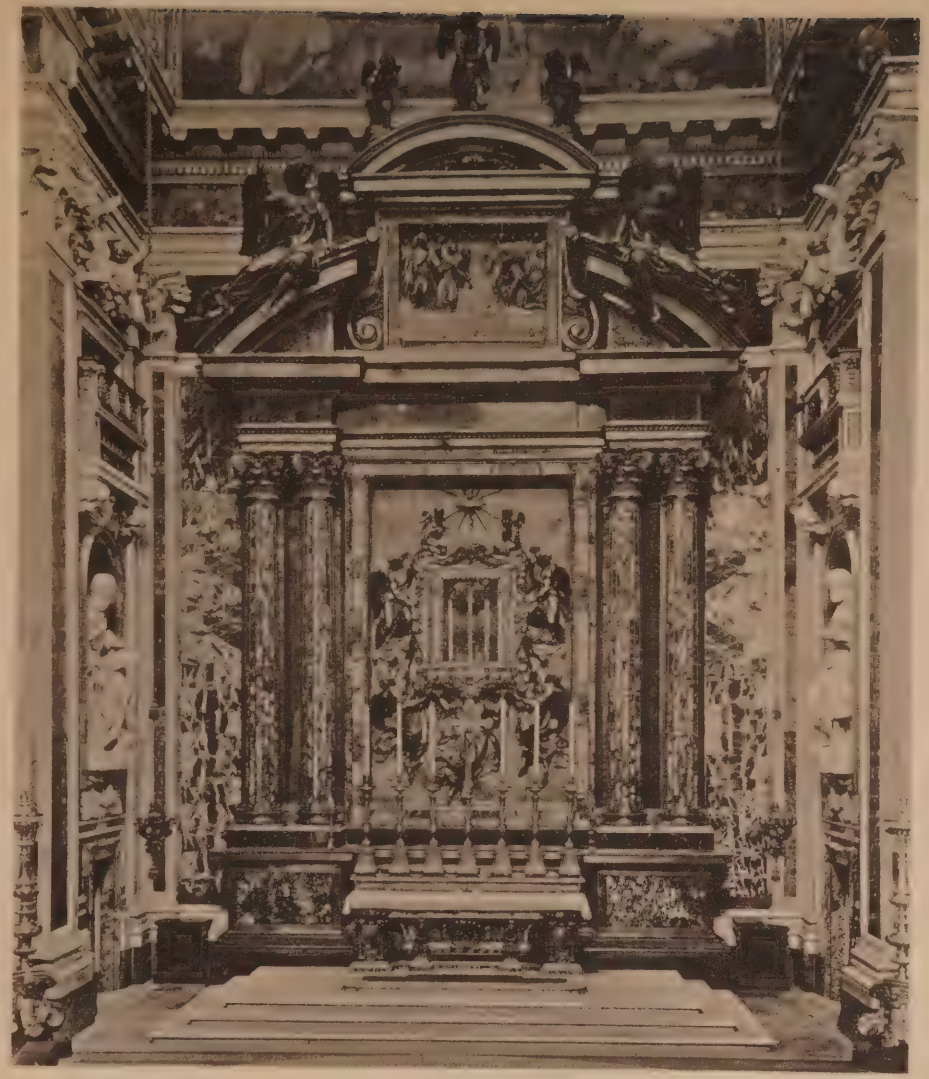
TAFEL VIIIa

BERNINI. FONTANA DEL TRITONE.
Photogr. Anderson.

TAFEL VIIIb

BERNINI. ACQUA VERGINI IN PIAZZA NAVONA.

TAFEL IXa



ALTAR DER BORGHESEKAPELLE IN STA. MARIA MAGGIORE.

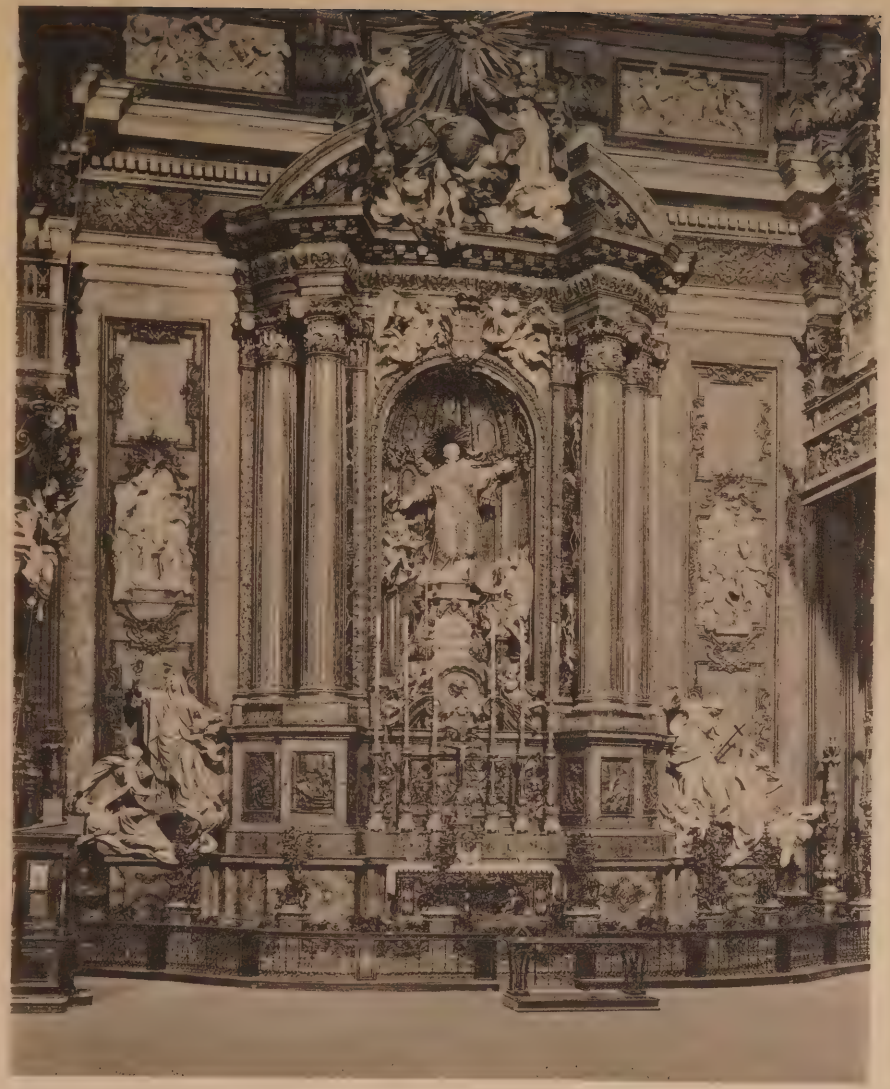
Photogr. Anderson.

TAFEL IXb

VERKÜNDIGUNGSALTAR IN ST. IGNAZIO.

Photogr. Edizione inalterabile.

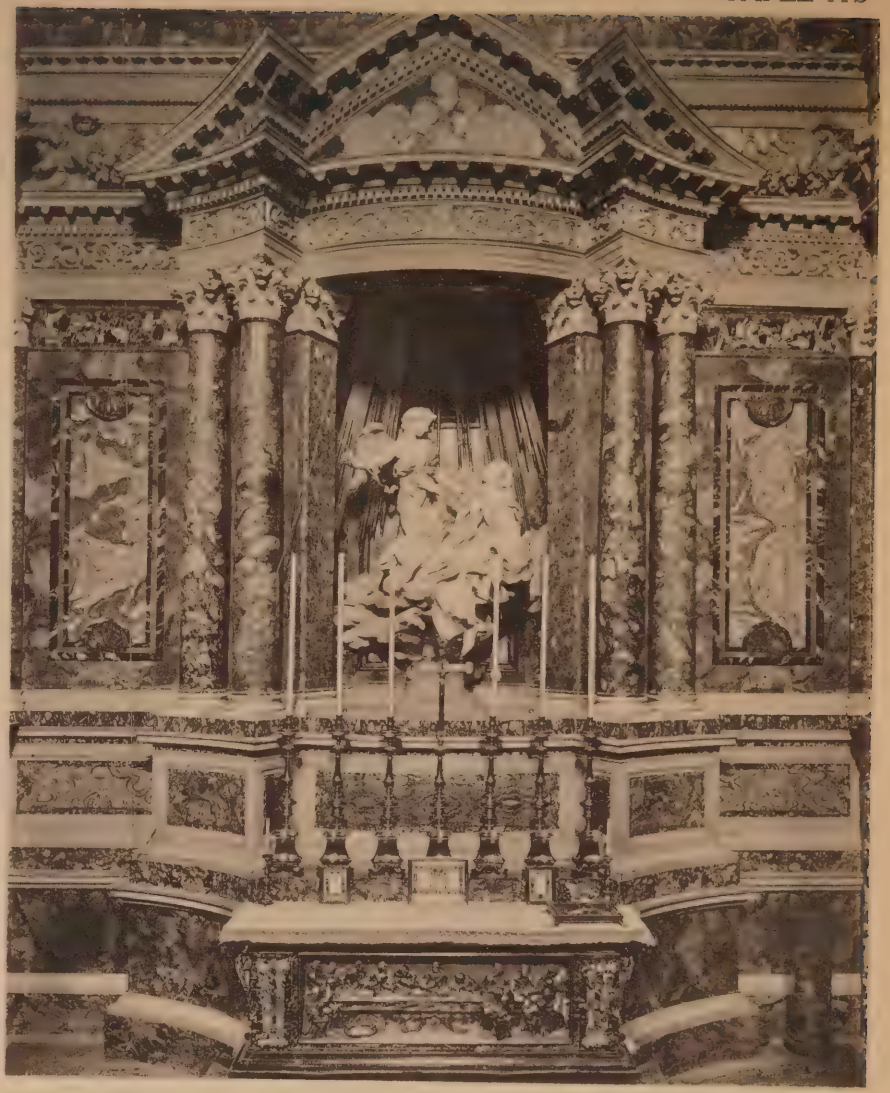
TAFEL Xa



ANDREA POZZO. IGNAZALTAR IM GESÙ.

Photogr. Alinari.

TAFEL Xb



BERNINI. THERESENALTAR IN STA. MARIA DELLA VITTORIA.

Photogr. Anderson.

TAFEL XIa

DOMENICO FONTANA. GRABMAL PAPST NIKOLAUS IV.
IN STA. MARIA MAGGIORE.

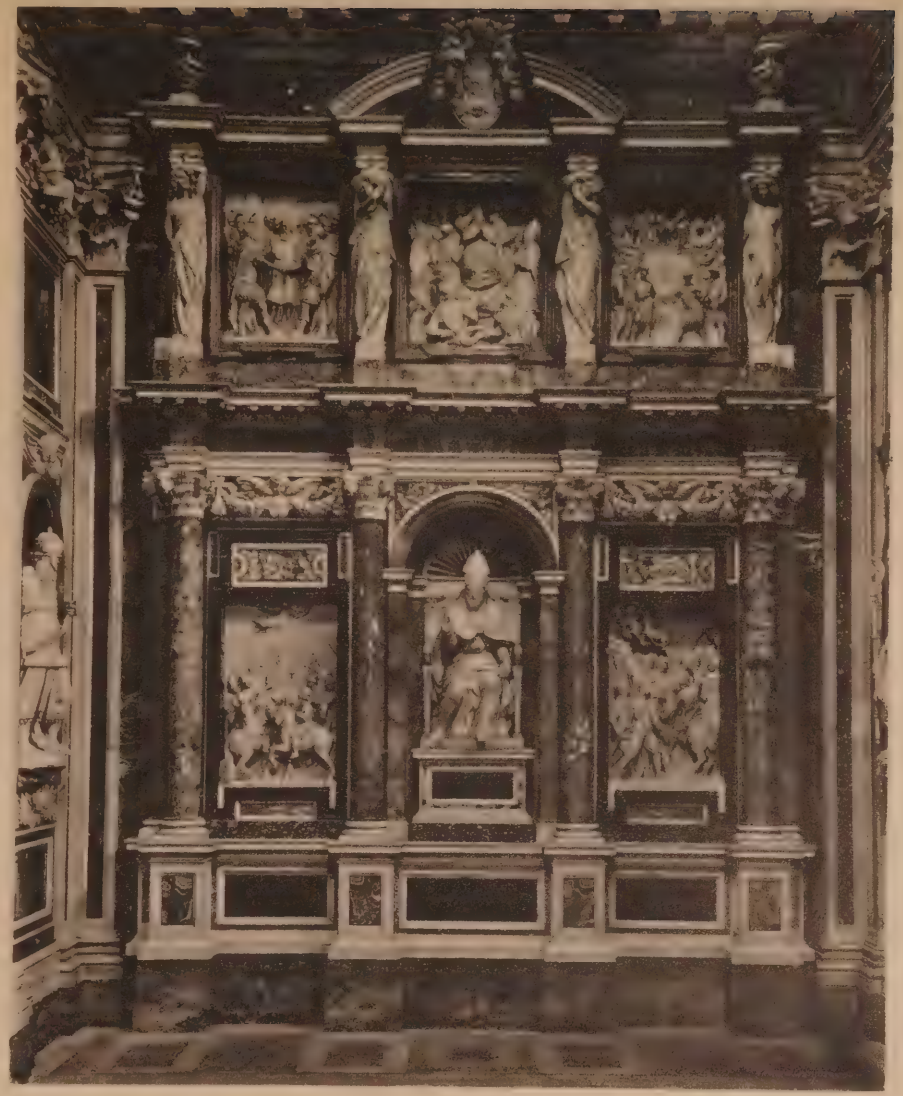
Photogr. Alinari.

TAFEL XIb

CARLO RAINALDI. GRABMAL PAPST CLEMENS' IX.
IN STA. MARIA MAGGIORE.

Photogr. Alinari.

TAFEL XIIa



GRABMAL CLEMENS' VIII. IN DER BORGHESEKAPELLE VON STA. MARIA MAGGIORE.

TAFEL XIIb

BERNINI. GRABMAL URBANS VIII. IN ST. PETER.

Photogr. Anderson.

TAFEL XIIIa

GRABMAL DES LORENZO IMPERIALE IN ST. AGOSTINO.

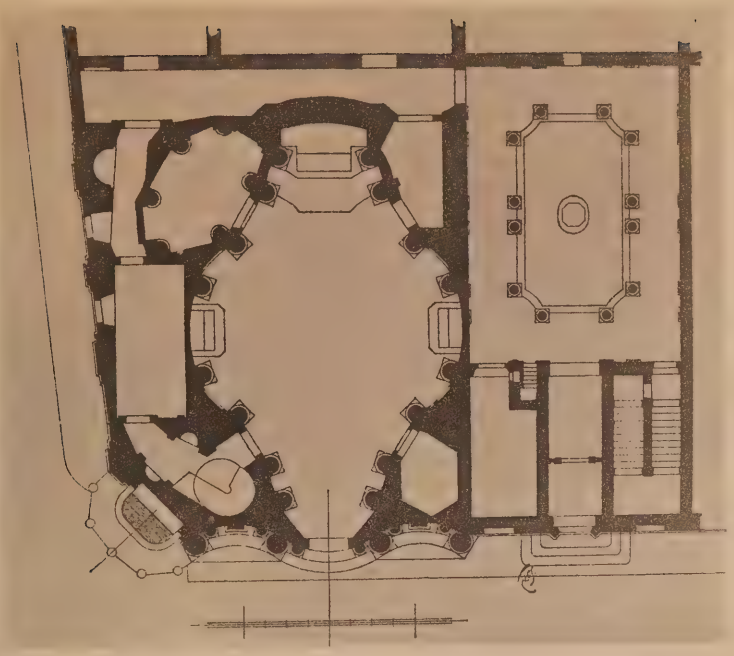
(Nach Rossi, Studio II, 51.)

TAFEL XIIIb

GRABMAL DES AGOSTINO FAVORITI
IN STA. MARIA MAGGIORE.

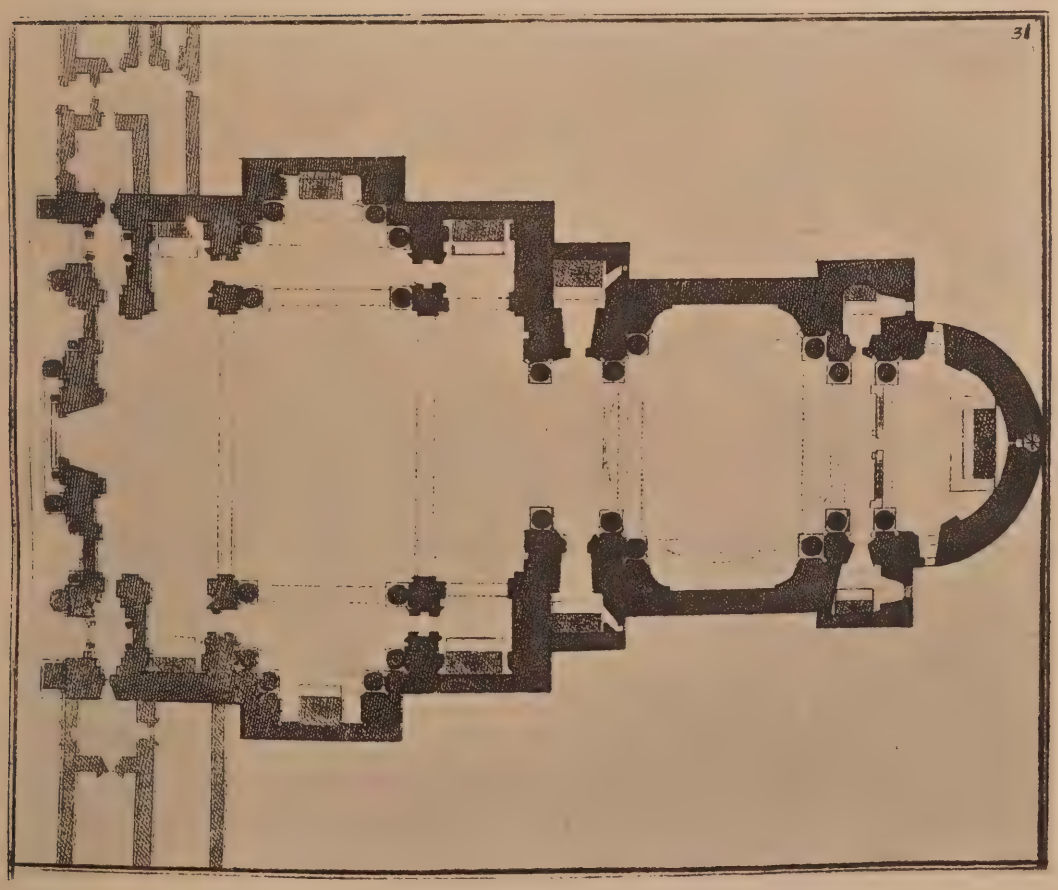
(Nach Rossi, Studio II, 48.)

TAFEL XIVa



BORROMINI.
GRUNDRISS DER KIRCHE
S. CARLO
ALLE QUATTRO FONTANE.
(Nach Lübke-Semrau, Handbuch.)

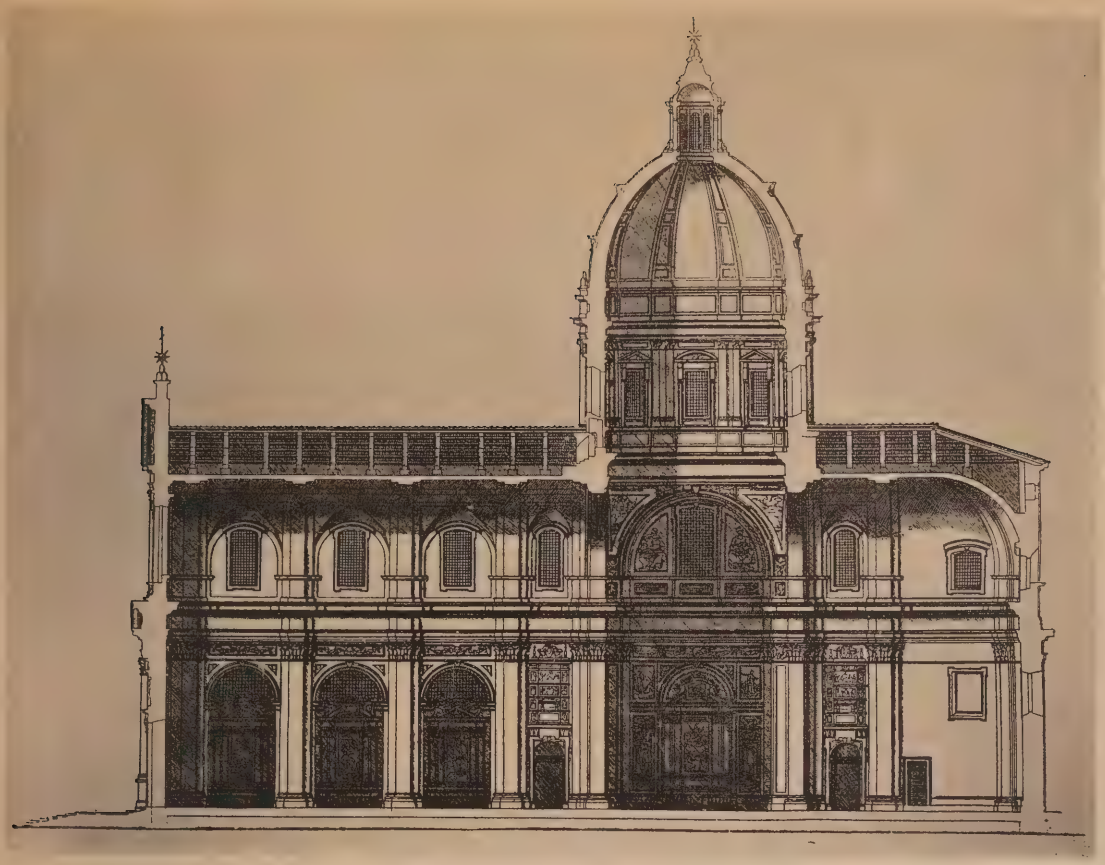
TAFEL XIVb



GRUNDRISS VON STA. MARIA IN CAMPITELLI.
(Nach Magnan, Città di Roma.) Aufnahme von C. Faraglia.

TAFEL XVb

LÄNGSSCHNITT DER KIRCHE ST. ANDREA DELLA VALLE.



(Nach Lübke-Semrau, Handbuch.)

TAFEL XVa

LANGSSCHNITT DER KIRCHE IL GESÙ.

(Nach Lübke-Semrau, Handbuch.)

TAFEL XVIa

ST. ANDREA DELLA VALLE.

Photogr. Alinari.

TAFEL XVIb

STA. MARIA IN CAMPITELLI.

TAFEL XVIIb

SAN MARCELLO.

Photogr. Moscioni.

TAFEL XVIIa

ST. AGNESE IN PIAZZA NAVONA.

Photogr. Alinari.

TAFEL XVIIIb

CARLO MADERNA.
FASSADE VON ST. PETER.

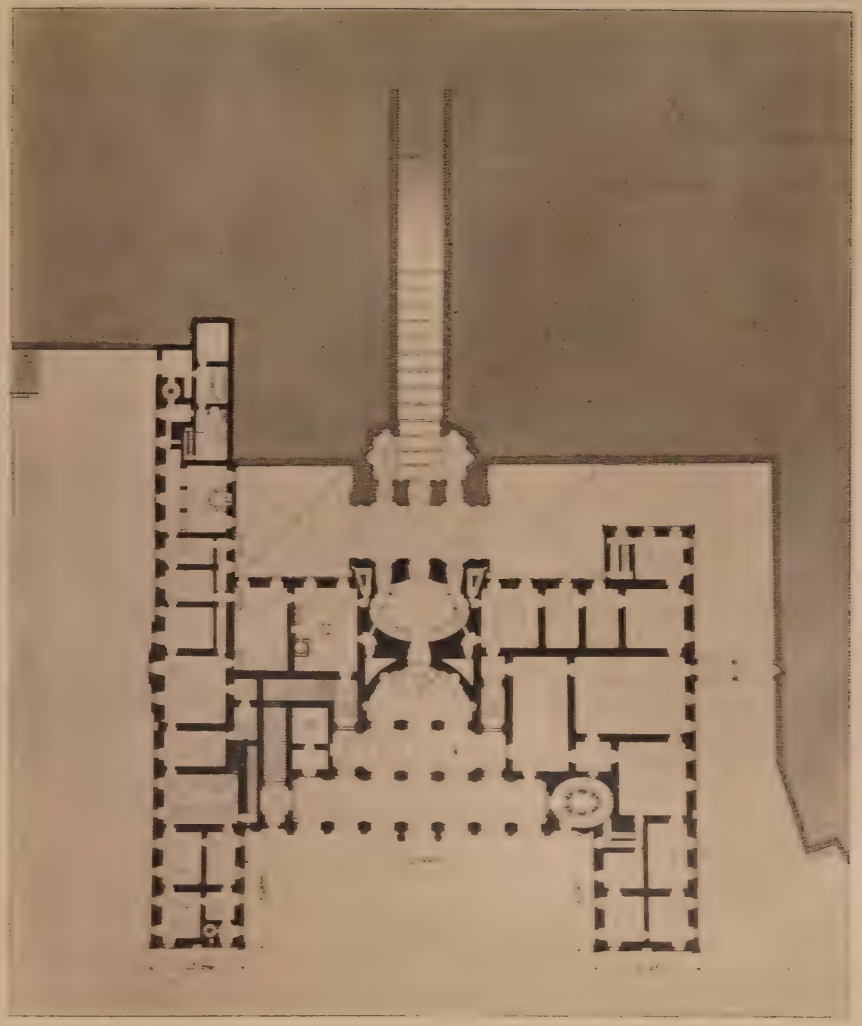
Photogr. Anderson.

TAFEL XVIIIa

MICHELANGELOS MODELL FÜR ST. PETER.

(Nach Letarouilly-Simil, Le Vatican et la basilique de St. Pierre.)

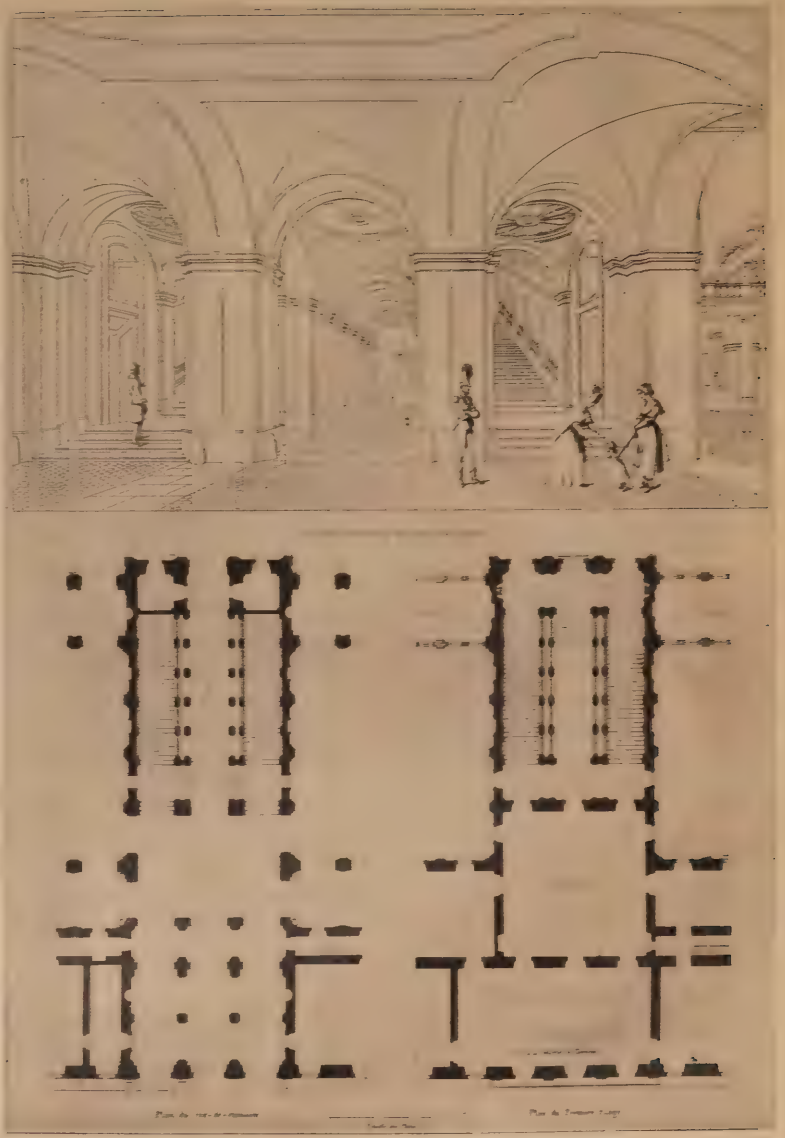
TAFEL XIXa



GRUNDRISS DES PALAZZO BARBERINI.

(Nach Letarouilly, Édifices.) Aufnahme von C. Faraglia.

TAFEL XIXb



GRUNDRISS DES PALAZZO CORSINI.

(Nach Letarouilly, Édifices.) Aufnahme von C. Faraglia.

TAFEL XX a

PALAZZO ODESCALCHI.

Photogr. Alinari.

TAFEL XX b

PALAZZO DORIA. FASSADE AM CORSO.

Photogr. Moscioni.

TAFEL XXIa

VILLA DORIA-PAMFILI.
Photogr. Edizione inalterabile.

TAFEL XXIb

VILLA ALBANI.
Photogr. Anderson.

KUNSTGESCHICHTLICHE WERKE

AUS DEM VERLAGE KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG

BERNHARD PATZAK.

Die Villa Imperiale in Pesaro.

Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissancevilla.

492 Seit. u. über 300 Abbildungen.

Geh. M. 32.— Geb. M. 35.—

FRITZ BURGER.

Die Villen des Andrea Palladio.

Herausgegeben mit Unterstützung der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften.

Mit 113 Abbildungen auf 49 Tafeln.

Geh. M. 12.— Geb. M. 14.—

In Halbfranz geb. M. 16.—

HANS JANTZEN.

Das Niederländische Architekturbild.

Mit 70 Abbildungen auf 49 Tafeln.

Geh. M. 12.— Geb. M. 14.—

In Halbfranz geb. M. 16.—

MAX KEMMERICH.

Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland.

Mit 112 Abbildungen.

Geh. M. 11.— Geb. M. 12.50

OSWALD SIRÉN.

Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen Florentinischen Malerei.

Mit 35 Abbildungen auf 26 Tafeln.

Geh. M. 9.— Geb. M. 10.—

MAX GEORG ZIMMERMANN

Niederländische Gemälde der Sammlung Hölscher-Stumpf.

Mit 5 Abbildungen im Text und 27 ganzseitigen Abbildungen auf Tafeln.

Geh. M. 14.— Geb. M. 15.—

ALBERT MUNDT.

Die Erztaufen Norddeutschlands.

Mit 69 Abbildungen auf 37 Tafeln.

Geh. M. 9.— Geb. M. 10.—

Die letzten drei Bände erschienen in einer Serie „Kunstwissenschaftliche Studien", in der Band 4 unter der Presse ist:

JULIUS VOGEL.

Bramante und Rafael.

Ein Beitrag zur Geschichte Roms im Zeitalter der Renaissance.

Geh. etwa M. 7.— Geb. ca. M. 9.—

Zwei führende deutsche Kunst-Zeitschriften

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgeber: Dr. GEORG BIERMANN Leipzig | Verantw. Redaktion: Dr. ERNST KÜHNEL Berlin

Jährlich 12 Hefte mit vielen Tafeln
Einzelhefte M. 2.50

ABONNEMENT:
halbjährlich M. 12.—, ganzjährlich M. 24.—

Monatshefte und Cicerone zusammen
halbjährl. M. 18.—, ganzjährl. M. 36.—

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft gelten heute als das führende Organ auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Forschung. Sie wenden sich über den Kreis der Fachgelehrten hinaus an alle künstlerisch stärker interessierten Menschen, die den Wunsch haben, neben der Freude an der modernen Kunst auch den Konnex mit dem prächtigen Kunsterbe älterer Zeiten zu pflegen. — Neben den durch Tafeln zum Zweck der Anschauung reich unterstützten Hauptartikeln bringt jedes Heft eine besondere Abteilung Literatur sowie eine Reihe bibliographischer Notizen.

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR DIE INTERESSEN DES KUNSTFORSCHERS UND SAMMLERS

Herausgeber: Dr. GEORG BIERMANN Leipzig | Verantw. Redaktion: Dr. HERMANN VOSS Berlin

Jährl. 24 reichillustr. Hefte mit zahlreichen Kunstbeilagen. Einzelhefte M. 1.—

ABONNEMENT:
halbjährlich M. 10.—, ganzjährlich M. 20.—

Cicerone und Monatshefte zusammen
halbjährl. M. 18.—, ganzjährl. M. 36.—

Der Cicerone ist die aktuellste deutsche Kunstzeitschrift und das erste reich illustrierte Sammlerorgan auf wissenschaftlicher Grundlage. Der Cicerone orientiert schnell und sicher über alle wichtigen Ereignisse auf dem internationalen Kunstmarkt, über alle musealen Fragen, Ausstellungen, Denkmalpflege etc., kurz über alle Gebiete, die für den wirklichen Kunstfreund von Interesse sind.

Probehefte auf Verlangen gratis und franko

REISEBEGLEITER NACH ITALIEN!

Goethes Italienische Reise.

In neuer wohlfeiler Ausgabe für Italienreisende herausgegeben nach der vom Dichter selbst besorgten Ausgabe letzter Hand.

Taschenformat:

2 Bände. Jeder Band . . geh. M. 1.75
geb. M. 2.25
Beide Bände geh. in Geschenkkart. M. 3.50
„ „ geb. „ „ M. 4.50

Geschenkausgabe:

Beide Bände in einen Lederbd. geb. M. 6.—

Aus den:

Stätten der Kultur:

Bd. 16. NEAPEL. Von Thassilo v. Scheffer.
„ 17. UMBRISCHE STÄDTE. (Orvieto—Narni — Spoleto.) Von O. v. Gerstfeldt.
„ 19. SIZILIEN. Von Felix Lorenz.
„ 22. URBINO. Von Paul Schubring.
„ 25. MAILAND. Von Felix Lorenz.

Preis jedes Bandes:
eleg. kart. M. 3.—,
geb. M. 4.—, in Leder M. 5.—

Goethes Römische Elegien erschienen unter dem Titel:

Wie wir einst so glücklich waren.

Herausgegeben von Julius Vogel.

Auf echt Bütten zweifarbig gedr. im Stile der Zeit in Leder geb. M. 4.—

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG

83-B3709

A2/2H

75.

7555

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00929 4873